

o caos sensível,
no projeto entre a constelação e a floresta

António Correia Pereira Alves Salgado

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Sob orientação do Prof. Doutor Luís Sebastião da Costa Viegas e
co-orientação do Prof. Doutor Rui Américo Cardoso

Nota prévia

A presente dissertação segue o novo acordo ortográfico.

As citações transcritas em português, referentes a edições de língua inglesa, francesa ou espanhola, e presentes na seguinte prova, foram livremente traduzidas e/ou transcritas pelo autor.

A expressão **Caos Sensível** foi retirada do texto *Sensitive Chaos* de Theodore Schwenk (in SCHWENK, T., *Sensitive Chaos : The Creation of Flowing Forms in Water and Air*. (trad. O. Whicher e J. Wrigley) Nova Iorque: Schocken Books, 1978).

“Tudo acontece
porque com o tempo tudo se encontra,
e no livre alcance de espaços
e na contínua sucessão de movimentos,
toda a matéria se agita,
toda a forma se dá,
toda a figura se imprime;
portanto tudo vai ou vem,
tudo se junta ou separa,
tudo se combina ou opõe,
tudo acontece ou é destruído
por forças relativas ou contrárias,
que são as únicas constantes,
que balançando sem maldade,
animam o universo
e fazem dele um teatro
com cenas sempre novas
e objetos incessantemente renascidos.”

agradecimentos

Aos professores Luís Viegas e Rui Américo Cardoso, cujo incansável estímulo, força e dedicação me ensinaram a ler a realidade com uns olhos sempre novos, cheios de vida e de esperança e, acima de tudo, de uma liberdade e disponibilidade inesgotáveis; pelas conversas de café, que só são de café pela literalidade do sítio; ao inimaginável universo que me abriram a cada bom dia que esboçavam; pela vontade em continuar, persistir e concluir um trabalho sempre nosso, sempre aberto à partilha e à descoberta.

Aos meus pais, João e Olga, aos de facto biológicos e aos emocionalmente *adotivos*; pelo carinho e conforto, pelo amor, orgulho e ternura que sempre me impediram de perder o norte, o verdadeiro norte e o figurado, em tudo o que este trabalho me permitiu explorar; a toda a força que não chega de certidões, mas de uma vida que admiro; pela coragem inabalável que, igual à deles, nunca saberei ter; que é tudo o que sei na vida e a mais ninguém posso agradecer.

À Beatriz Saraiva e ao Rui Danilo, ao Sérgio Ferreira e ao Pedro Moraes, ao Gonçalo, ao Pedro e à Inês, cuja presença, mesmo que distante, se sentiu à flor da pele como um berço, onde pude repousar, rir e chorar como *só* os amigos sabem; a tudo o que representam, em mim, pela força e coragem com que me ensinaram a levar a vida e a vê-la, despreocupado e responsável, leve e solto com os pés, sempre, saltitando pela terra; pela Boa, Bela e Verdadeira experiência que conseguiu ser aprendermos juntos, todos, a ser Homens.

A todos os colegas que partilharam laboratórios e experiências, noites de conversas, derives e afetos, que também não se perderão nunca.

E, por fim, à *minha avó*, cuja presença sinto sempre dentro de mim como uma estrela; pelas noventa e cinco voltas ao sol que pudemos passar juntos e que guardarei sempre, no coração, perto de mim.

Se o caos nos refere a “um estado que apenas parece aleatório, mas que na realidade é gerado por leis não-aleatórias”¹, deduz-se que ocupe um lugar intermédio *desconhecido* “entre a ordem e a desordem”². Um lugar que – se na filosofia (de Deleuze e Guattari) desafia a *variabilidade* do universo na criação de um *monumento*, do *devir*, e na ciência (de Lorenz e Strogatz) oscila entre a *imprevisibilidade* do termo e a *sincronia* possível das suas demonstrações – na arquitetura (de Ishigami e Fujimoto) pode ser aquele de onde partem a “natureza da ordem em movimento”³ ou um “campo de distâncias e interações”⁴. Um lugar que ajuda a construir, a motivar e a expor, nesta dissertação, uma “luta *contra* o caos”⁵ própria, informal e intensa, a par de uma perspectiva disciplinar que se experimenta pelo projeto, na incerteza e na aventura do que pôde ser um trabalho em competição, entre a *constelação* e a *floresta*, a *ambiguidade* e a *distância*, entre a luz do mundo que nos foi dada e a sua *sombra*, que ainda não.

¹ LORENZ, E., *The Essence of Chaos*. Seattle: University of Washington Press, 1995. p.4

² KELLERT, S., *Borrowed Knowledge: Chaos Theory and the Challenge of Learning Across Disciplines*. Nova Iorque: University of Chicago Press, 2008. p.120

³ ISHIGAMI, J., *Small Images* (trad. M. Kondo). Tóquio: Lixil Publishings, 2008. p.39

⁴ FUJIMOTO, S., *Primitive Future*. Tóquio: Lixil Publishings, 2008. p.74

⁵ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., 'Do Caos ao Cérebro' in *O que é a Filosofia?* (trad. M. Barahona e A. Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.178

If the word chaos is referred to a state “that appears to proceed according to chance even though its behaviour is in fact determined by precise laws”¹, it is possible to say that it is grounded in an *unknown* middle place “between order and disorder”². A place that – if in the philosophy (of Deleuze and Guattari) defies the *infinite variability* of the universe to create a *monument yet to become*, and in the science (of Lorenz and Strogatz) balances between its own *unpredictability* and the possible *synchrony* of its demonstrations – in the architecture work (of Ishigami and Fujimoto) may be the one where the “nature of order in movement”³ and a “field of distances and interactions”⁴ come from. A place that helps to build, to motivate and expose, in this thesis, a proper “fight against chaos”⁵, informal and intense, together with a disciplinary view experimented by the project, by the uncertainty and the adventure of what could be a work in competition, between the constellation and the forest, the ambiguity and its sense of distance, between the light of the world that we were given and its shadow, which we still don’t.

¹ LORENZ, E., *The Essence of Chaos*. Seattle: University of Washington Press, 1995. p.4

² KELLERT, S., *Borrowed Knowledge: Chaos Theory and the Challenge of Learning Across Disciplines*. Nova Iorque: University of Chicago Press, 2008. p.120

³ ISHIGAMI, J., *Small Images* (trad. M. Kondo). Tóquio: Lixil Publishings, 2008. p.39

⁴ FUJIMOTO, S., *Primitive Future*. Tóquio: Lixil Publishings, 2008. p.74

⁵ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in *O que é a Filosofia?* (trad. M. Barahona e A. Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.178

1

007	agradecimentos
009	resumo
011	abstract

014 **o caos**

017	<i>sobrevoô</i>
021	consistência
027	referência
039	composição

2

052 **fluidos : ventos : constelação : floresta**

055	<i>flutuação</i>
059	continuidade
073	metamorfose
089	ambiguidade
105	distância

3

118 **o caos sensível**

121	<i>mergulho</i>
125	sombras
136	mapa de imagens
139	fontes bibliográficas
145	créditos de imagens

o caos

1

021	consistência
027	referência
039	composição

Tal como um eco que aparece inquieto, sem se dar conta, espelhando o grito da contemporaneidade entre o domínio do irracional e um mundo ordenado de verdades e certezas, é neste primeiro momento de estudo que a arquitetura se quer topografar, observar e circunscrever a uma realidade de estímulos e expressões heterónomas, relativas e, por isso, invariavelmente instáveis; [Imagem [1]] vistas de cima, como que num “estado de sobrevo o sem distância”¹, sem proximidade ou afastamento, viajando entre aquilo que a **filosofia**, a **ciência** e a **arte** lhe envidam, entre as infinitas *variabilidades* do universo, a *imprevisibilidade* das suas estruturas e a viva realidade *sensível*, e transeunte, do homem que a usa e, continuamente, transforma. Como uma radiografia. Como um eco distante. É a espessura da realidade que se dissolve entre os sujeitos e as coisas, os objetos e os espaços, sem pertencer nem a uns nem a outros, nem a nós nem às coisas, mas à própria matéria com que tudo, e a própria arquitetura, também, se constrói como realidade.

¹ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in *O que é a Filosofia?* (trad. M. Barahona e A. Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.184



Imagem [1] - '*Veins in the sand on the beach*', 1978, de Theodore Schwenk. Sobrevoando as grandes e superficiais teias, ou vascularizações de água, sobre a areia, ramificando-se em delicadas, grandes e pequenas, expressões de uma mesma e simples lei, independentemente das suas dimensões, que é o caos.

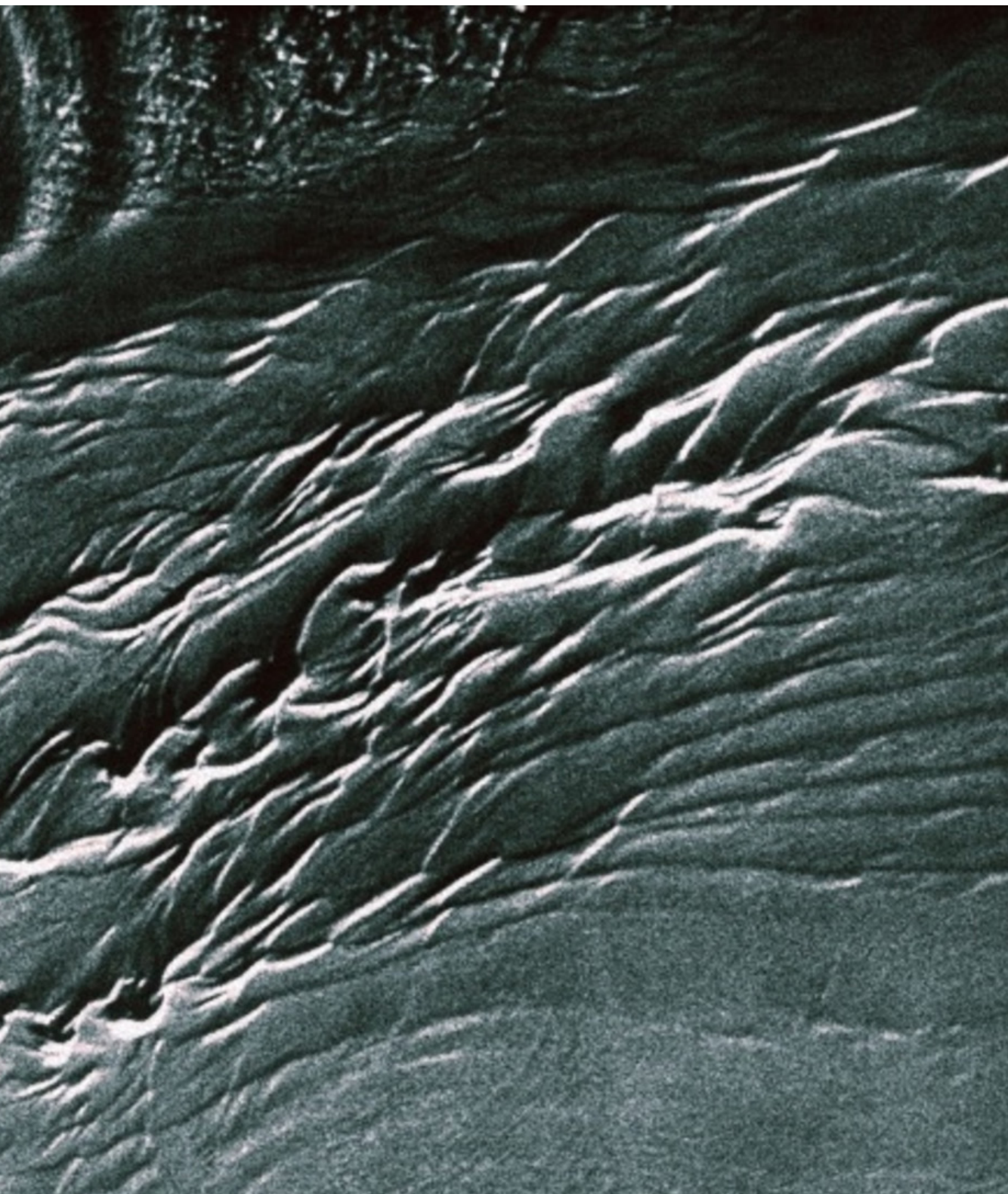




Imagem [2] - [detalhe] '*Saturn devouring a Son*', 1636 - 1638, de Peter Rubens. *Saturno* como o deus itálico da agricultura, mas também, e em tempos mais distantes, visto como *Cronos*, filho de *Urano* e *Gaea*, a personificação do Tempo e o mais novo de todos Titãs.

Antes do Mar e da Terra, e do Céu que tudo cobre, não tinha mais que um rosto a Natureza: este era o Caos, massa informe e confusa, consistente num só peso inerte. Das coisas não bem juntas, as discordes, (...) forma nenhuma em nenhum corpo havia e neles uma coisa a outra obstava, que em cada qual dos embriões enormes pugnavam frio e quente, húmido e seco, mole e duro, o que é leve e o pesado.¹

Não basta opor um jogo “maior” ao jogo menor do homem, nem um jogo divino a um jogo humano: é preciso imaginar outros princípios, aparentemente inaplicáveis, mas graças aos quais o jogo se torna puro.²

Antes das dinâmicas não-lineares do caos ganharem corpo entre as ciências naturais e objetivas que o provam e descrevem, as questões com que originalmente se joga, aqui, caem nas mãos da filosofia.³ Como “potência de cisão, de desagregação, de morte e violência”⁴, a subjetividade do caos na antiguidade clássica vem, por isso, gisar a primordialidade de um rosto, de um *Deus*, como uma massa informe e confusa, discorde e inerte, que “circunda e configura”⁵ toda a existência. O *Kháos* clássico, “pai da Noite, avô do Dia”⁶, projeta assim a imagem de um “não-ser”⁷ próprio do esquecimento, de uma incomensurabilidade possível a um “não-domínio”⁸ certo e sombrio, que se ataca na esperança de uma explicação futura; na suspensão de um momento que se tenta extrair do vazio infinito que se percorre; desse instante “que é a descontinuidade que se solta do contínuo da vida e se sustém a si própria, como um brilho irreprimível que jorra da fusão entre a necessidade e a contingência”⁹, onde, mesmo que provisoriamente, *Cronos* perde o seu lugar. [Imagem [2]]

¹ OVÍDIO, *Metamorfoses*. (trad. D. Jardim Jr.). São Paulo: Ediouro, 1983. p.11

² DELEUZE, G., ‘O Jogo Ideal’ in *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1974. p.62

³ SMITH, L., *Chaos: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p.21

⁴ HESÍODO, *Teogonia: A Origem dos Deuses*. (trad. J. Torrano). São Paulo: Editora Iluminuras, 2009. p.59

⁵ Id., p.89

⁶ Id., p.109

⁷ Id., p.23

⁸ PRIGOGINE, I., e STENGERS, I., ‘From Earth to Heaven – The Reenchantment of Nature’ in *Order Out of Chaos*. Nova Iorque: Bantam New Age Books, 1984. p.292

⁹ MOLDER, M. F., ‘Como Responder ao Momento Presente?’ in *Forma de Vida (nº1)*. Lisboa: Editorial Board, 2013. p.14

Como divisão, como potência de cisão, como massa e como corte, para a filosofia, a força deste caos é, também, como a pureza de uma linha reta à superfície; *incorporal* e *ilimitada* como uma “forma vazia do tempo”¹⁰ em despeito de toda e qualquer matéria. Assim para Deleuze, também, e para Filomena Molder, contemporaneamente, apresenta-se como a infinita subdivisão do *agora* em passados e futuros insistentes; como um *Deus*, ou um *jogo*, ou o *Aion*, como “o instante descontínuo, surpreendente, milagroso ou fatal”¹¹ que, diariamente, se opõe aos espessos presentes de *Cronos*, aos corpos e às coisas que se compreendem, entre si, relacionando cada *antes* e *depois* de forma pura, ou linear.

Porque para Gilles Deleuze, neste *jogo*, não há regras nem responsabilidades, não há vencedores nem vencidos e, assim, os lances são sucessivos, entre si, e simultâneos, em relação a um mesmo ponto que muda continuamente a sua própria regra; “que coordena e ramifica cada jogada, insuflando o acaso em toda a sua extensão.”¹² Porque aqui, onde “um único lançar é um caos, do qual cada lance é um fragmento”¹³, joga-se a todos os pensamentos que comunicam sobre um outro pensamento maior; que podem fazer corresponder ao seu deslocamento todas as formas e figuras *nômadas* da distribuição humana, “insuflando por toda a parte o acaso e ramificando para sempre cada ideia, reunindo “numa vez” o “cada vez” para “todas as vezes””.¹⁴

E, por isso, é este *Aion* o “jogador ideal”¹⁵ ou o *jogo*, a contínua divisão iterativa da diferença, da extensão e da cisão. É a mesa do *jogo*, o céu e a terra, as proposições e as coisas, as expressões e as consumações, “a linha reta que as separa ou a superfície plana que as articula, vidro ou espelho impenetrável”¹⁶. É o *Aion* incorporal que se desenrola, que se torna autónomo “desembaraçando-se da sua matéria, fugindo nos dois sentidos ao mesmo tempo do passado e do futuro, onde mesmo a chuva é horizontal”¹⁷. É o *Aion* que defere o momento e vê cada acontecimento “já passado e ainda futuro, mais e menos ao mesmo tempo, sempre véspera e amanhã.”¹⁸ É a *Noite* e o *Dia* e o *Caos* do silêncio das estrelas, como um ‘Anarquismo’, em Pessoa, ou um poeta que se quer definir e, por isso, continuamente se *transborda*:

*Quanto mais cresço, menos sou eu. Quanto mais me encontro, mais me perco. (...) Quanto mais me defino, menos limites tenho. Transbordo Tudo. No fundo sou o mesmo que Deus.*¹⁹

⁹ DELEUZE, G., ‘*O Jogo Ideal*’ in Op. Cit., p.65

¹⁰ Id., ‘*O Aion*’ in Op. Cit., p.169

¹¹ MOLDER, M. F., ‘*Como Responder ao Momento Presente?*’ in Op. cit., p.15

¹² DELEUZE, G., ‘*O Jogo Ideal*’ in Op. Cit., p.62

¹³ Ibid.

¹⁴ Id., p.63

¹⁵ Id., p.67

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Id., p.65

¹⁸ Id., ‘*Sobre o Paradoxo*’ in Op.cit., p.80

¹⁹ PESSOA, F., ‘*Anarquismo*’ in LOPES, T., *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990. p.325

*São variabilidades infinitas cujo desaparecimento e aparecimento coincidem. São velocidades infinitas que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é demasiado longo ou curto para o tempo. Recebemos chicotadas que estalam como artérias. Perdemos continuamente as nossas ideias.*²⁰

Neste sentido o Aion, que é também um caos, é a dor e a angústia de “um pensamento que se escapa a si mesmo”²¹, que se esquia nos dois sentidos do agora, sempre em antes ou depois; como o caos das “ideias que fogem mal são esboçadas”²², corroídas pelo esquecimento ou dispersas por outras, que não se dominam; como as chicotadas que estalam intempestivamente sobre a calma e o “pouco de ordem”²³ que se quer entre as *ideias* e as *coisas*, entre os *estados de coisas* e a *sensação* que vibra e se reproduz como “caução ou testemunho do seu acordo.”²⁴ Porque é aquilo a que chamamos *cosmos* que é também o imenso caos onde vivemos. Porque “chamamos consciência – e mente e também civilização – ao indizível caos interior de que somos compostos.”²⁵ E, por isso, entender, em Deleuze e Guattari, uma relação de inimizade para com o infinito pressupõe assumir não uma aversão às *variabilidades* infinitas que o constituem, mas uma renúncia ao todo que representam. Porque “dir-se-ia, aliás, que a luta contra o caos não se passa sem a afinidade com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e ganha mais importância, contra a opinião”²⁶.

E neste sentido, também, para a filosofia, para a ciência e para a arte, sendo o caos proprietário da *opinião* e a *opinião* um necessário contrário ao *progresso*,²⁷ esta nossa realidade produzida entre *associações* de ideias distintas, entre os laços de *propriedades* das coisas e as suas *reproduções* sensíveis, vê-se, ainda, insuficiente no dever que existe em estabelecer planos que criem o “devir”²⁸. Porque vencer o caos pode ser um horizonte, mas mergulhar nele é uma necessidade. E, assim, aquilo que vem definir o pensamento, ou as três formas de pensamento, da filosofia, da ciência e da arte, na escrita de Deleuze e Guattari, é a *luta* que mantêm com o *caos oceânico* de que dispõem, com tudo aquilo que nele veem ou extraem, no regresso do Aqueronte. É o que a filosofia lhe “salva”³⁰, quando lhe dá *consistência* e traça um *plano de imanência* capaz de levar os *acontecimentos* ou os *conceitos consistentes* à ação dos seus *personagens conceptuais*. É o que a ciência lhe “renuncia”²⁹ para o captar como *referência*, quando traça um *plano de coordenação* que lhe define os *estados de*

²⁰ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in *O que é a Filosofia?* (trad. M. Barahona e A. Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.176

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Id., p.177

²⁵ LAWRENCE, D. H., ‘Chaos in Poetry’ in *Selected Critical Writings* (ed. Michael Herbert). Nova-Iorque: Oxford University Press, 1998. p.234

²⁶ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in Op. cit., p.178

²⁷ Ibid.

²⁸ Id., p.191

²⁹ Id., p. 173

coisas, as funções ou as proposições referenciais sob a ação de observadores parciais. É o que a arte lhe “restitui”³¹, quando se cria e, num traço finito, lhe desenha o plano de composição dos monumentos e das suas sensações compostas à luz de figuras estéticas, como que de seres-reais³², seres profundos e vitais, estranhos às superfícies da opinião, do que é corrente, das antigas propriedades, associações ou reproduções sensíveis do mundo das ideias e das coisas:

[Como] Uma vontade, um desejo que se agita, de ir adiante, aonde for, a todo o custo; uma veemente e perigosa curiosidade por um mundo indescoberto, que flameja e lhe inflama os sentidos. “Melhor morrer do que viver aqui.”³³

Assim, contra a superficialidade do real, contra o dia-a-dia inquestionado do homem sobre o mundo, contra a opinião, também Nietzsche prefere morrer a viver aqui; num aqui que é, também, um “em casa”³⁴, que é ser vizinho de tudo aquilo que a alma conhece, de tudo aquilo que ama e vê e recorda e estranha, quando olha para trás no leito do Aqueronte; num aqui que se pode ler como um resguardo; que se abre face ao caos como uma espécie de visão, tecida a céu aberto, como uma sombra ou um guarda-sol, um remendo ou um simulacro;³⁵ como um firmamento que nos protege do nada silencioso e incolor ou um interior que se pinta de fresco e que vive e morre e circula como uma herança, como a cúpula ou o “tecto abobadado, sob o qual os homens empalidecem.”³⁶

Daqui que, contra a tempestuosidade selvagem deste caos, contra a variabilidade deste abismo indiferenciado, de Deleuze e Guattari, seja urgente abrir um rasgão no horizonte do que se tem certo; um rasgão nesta casa que enquadra o mundo indescoberto do livre arbítrio de Nietzsche, ou o firmamento que se desenha sobre a vertigem de Kundera, que pode não ser estranha à opinião deleuziana e que não é medo de cair, mas “a voz do vazio que por debaixo de nós nos enfeitiça e atrai, o desejo de cair do qual, logo a seguir, nos protegemos com pavor.”³⁷ Porque esta queda do pensamento no vazio, da ideia no esquecimento, neste oceano de dissemelhanças, que é o caos da filosofia, vem apelar não às “fissuras silenciosas e impercetíveis”³⁸ de um Aion que nos enfeitiça com os seus planos superficiais e vertiginosos, mas à fenda profunda, ao rasgão ou ao corte que se pode, e deve, abrir sobre os domínios da superfície; que, assim, rasga e arranca o firmamento de quaisquer convenções e, por isso, apela não à distância “insensível, incorporeal e ideal”³⁹ que se faz como fronteira do todo ruidoso, mas à “fenda profunda que atravessa

³⁰ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in Op. cit., p.173

³¹ Ibid.

³² Id., p.181

³³ NIETZSCHE, F., ‘Preface’ in *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits* (trad. R. J. Hollingdale). Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p.7

³⁴ Id., p.8

³⁵ LAWRENCE, D. H., ‘Chaos in Poetry’ in Op. cit., p.235

³⁶ Ibid.

³⁷ KUNDERA, M., ‘O Corpo e a Alma’ in *A Insustentável Leveza do Ser* (trad. Joana Varela). Lisboa: Publicações D. Quixote, 2015, p.80

³⁸ DELEUZE, G., ‘Porcelana e Vulcão’ in Op. cit., p.158

³⁹ Ibid.

o corpo”⁴⁰, que, longe da *esquizofrenia*, enquadra em si um rasgo de caos livre; um vazio que se pode abrir como uma *janela* e ver num “estado de sobrevoos sem distância, rente à terra (...) ao qual não escapa nenhum precipício, nenhuma dobra, ou hiato”⁴¹; que traz o *conceito*, a *função* e a *sensação* junto à própria *criação* e que olha, desde cima, o “mais profundo [lugar] das fendas sinápticas, dos hiatos, dos intervalos e entre-tempos”⁴².

Porque é, precisamente, do abismo que abre o projeto a uma “profundidade inesgotável”⁴³, privilegiando a “abertura de um campo de ressonâncias no seu infinito potencial de divergências”⁴⁴, que, aqui, a filosofia, a ciência e a arte operam no combate à *variabilidade* do caos; de onde surgem as *formas*, as *funções* e as *forças* da realidade, do pensamento, da arquitetura; como os “estados caóticos”⁴⁵ de um abismo feito, finalmente *consistente*, feito *referido*, feito *sensível*; como um caos que se faz, constantemente, *Tudo* na “distância em que se alinham os despojos do eu, do mundo e de Deus”⁴⁶, onde é possível ver a filosofia, a ciência e a arte como um conjunto de *jangadas*, sobre as quais o *cérebro* se molda e faz *sujeito*; ⁴⁷ sobre as quais um homem parte e regressa vitorioso, três vezes, por fim, da sua viagem pelo Aqueronte; de um caos *vivo* e *indomável*, que entre as coisas que *vão* e *vêm*, entre um *sol* e um *núcleo*, entre a *luz* e a *sombra* e o *pensamento* e a *paixão*, abre finalmente espaço ao *Não* que lhe diz respeito. Porque é nessa “interferência ilocalizável”⁴⁸, feita *sombra*, que vemos todos os *sujeitos* tornarem-se “indecidíveis, ao mesmo tempo que a filosofia, a ciência e a arte indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra que se estende através da sua natureza diferente e não cessa de as acompanhar.”⁴⁹ A *sombra* de um *devir* que não se chama a desaparecer ou a realizar-se, mas que se lembra, continuamente, de si mesma como o seu próprio contrário; como a *sombra* de um “povo por vir”⁵⁰, que é o que a filosofia *liberta*, mas também a ciência ou a arte, quando “aceitam o verdadeiro caos que somos, como um jaguar salpicado de sóis negros, sobre o ouro”⁵¹:

*Aventuramo-nos no incansável caos das coisas que vão e vêm, dos muitos sóis, das diferentes escuridões. Há um rebentar de bolhas de realidade, e um ‘bang’ de extinção que é também a libertação dentro do errante e indiferente caos que é tudo o que conhecemos de Deus. (...) É a poesia dos sóis que está no [seu] núcleo, sóis que são fontes de sombra e piscinas de luz e centros de pensamentos e leões de paixão.*⁵²

⁴⁰ DELEUZE, G., ‘Porcelana e Vulcão’ in Op. cit., p.160

⁴¹ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in Op. cit., p.184

⁴² Ibid.

⁴³ LOPES, S. R., *A Inocência do Devir*. Lisboa: Edições Vendaval, 2002. p.13

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in Op. cit., p.189

⁴⁶ DELEUZE, G., ‘Da Comunicação dos Acontecimentos’ in Op. cit., p.182

⁴⁷ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in Op. cit., p.187

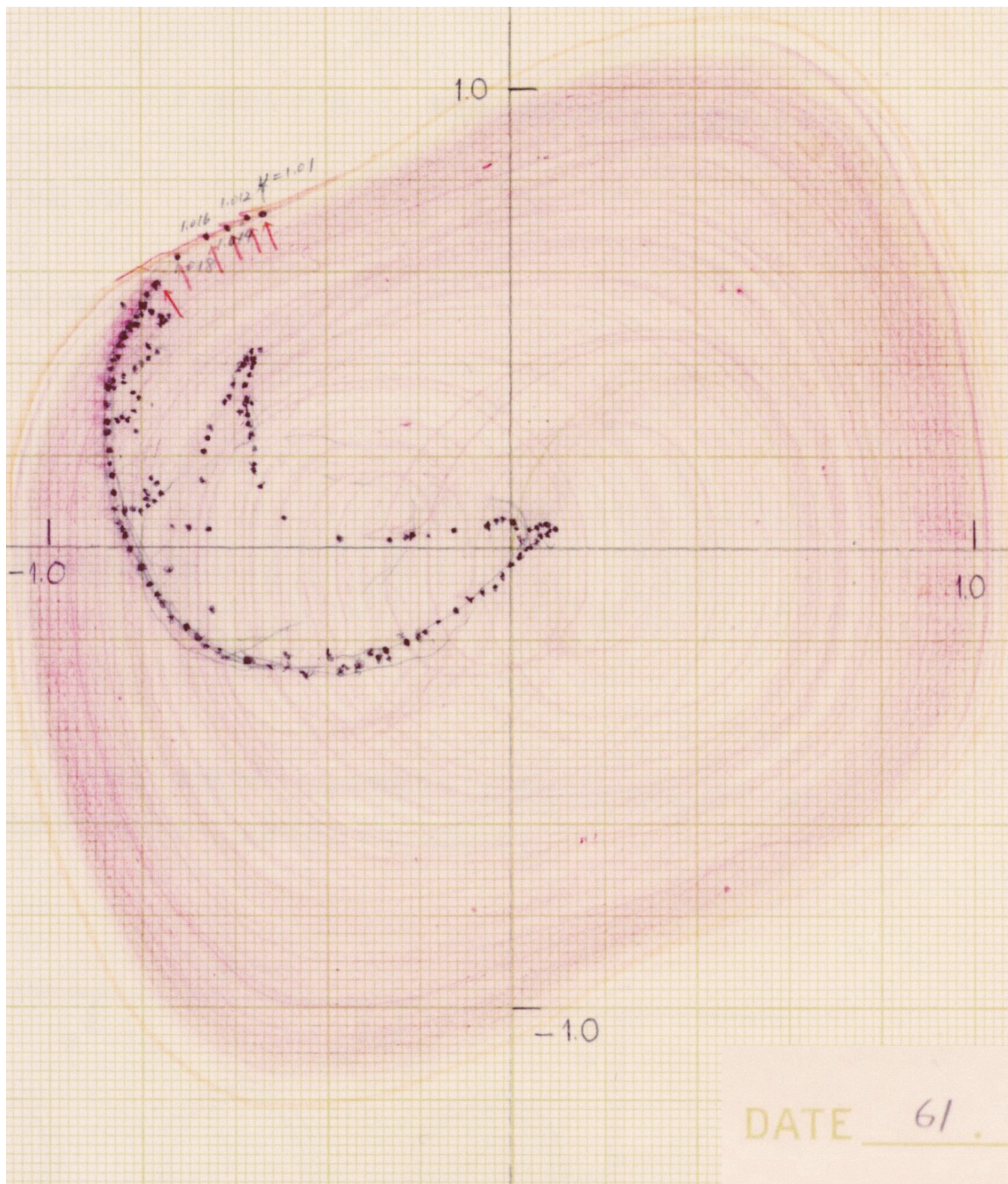
⁴⁸ Id., ‘Do Caos ao Cérebro’ in Op. cit., p.191

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ LAWRENCE, D. H., ‘Chaos in Poetry’ in Op. cit., p.242

⁵² Id., p.239



26

Imagem [3] - 'The Broken Egg Attractor', 1961, de Yoshisuke Ueda. Primeiramente observado num sistema físico, com os valores paramétrais de $\mu = 0.2$, $\gamma = 8$, $B = 0.35$ e $v = 1.02$; acidentalmente descoberto no decorrer de uma computação experimental do autor, há 58 anos atrás. É a primeira aproximação gráfica do fenómeno, curiosamente denotando, já, a aparência das asas de Lorenz, do Atrator e da sua Borboleta.

Entre a *ficção* e o *facto*,¹ o caos tem vindo a estimular a aceitação científica de uma incerteza comportamental relativa aos “sistemas dinâmicos”² que compõem a realidade. Não se pretende, com isto, expor a origem da instabilidade através de uma qualquer entropia cosmológica, senão propor e experimentar um novo “fenómeno”³, sob um novo leque de entendimentos e consciências, constantemente despertados pelos comportamentos complexos e instáveis que constroem a realidade. É a formulação de um “mecanismo que permite o crescimento rápido da incerteza dentro de um modelo matemático”⁴ e, por isso, é também o nome de um modelo abstrato, teórico e estático, que ajuda a ciência na tradução técnica e objetiva de uma leitura diariamente instável, incerta e, sobretudo, imprevisível sobre o real.

Neste sentido, compreender o fenómeno é, ainda, reforçar a consciência que se desperta sobre as progressões desproporcionais e instáveis do mundo exterior, estranho à perfeição do modelo matemático; e, por isso, é abrir espaço às “previsões quantitativas”⁵ do homem, sobre o mundo, às possibilidades que avança sobre as novas formulações conceptuais e mecânicas da produção intelectual, esboçada sobre a realidade. [Imagem [3]] Porque o caos oferece uma diferenciação gradual e complexa à dicotomia possível que se entende “entre a ordem e a desordem”⁶, da mesma forma que abre espaço para tudo aquilo que é imprevisível e mesmo assim padronizado, aparentemente aleatório e regado, na realidade.

¹ SMITH, L., *Chaos: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007; prefácio, xii

² Id., p.1-2

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Id., p.3

⁶ KELLERT, S., *Borrowed Knowledge: Chaos Theory and the Challenge of Learning across Disciplines*. Nova Iorque: University of Chicago Press, 2008. p.120

Não é estranho, por isso, que o caos se refugie junto das ciências objetivas que o ensaiam numa base de experimentação, oscilando entre as observações detalhadas da realidade e as “previsões quantitativas”⁷ do mundo; não é estranho, por isso, que apareça frequentemente citado entre os primeiros cartazes meteorológicos e os manuais da encriptação. Porque, se atualmente se pode ler o fenómeno à luz de uma pluralidade de valências e sentidos é porque esta “nova ciência”⁸ se enraizou, desde as ‘Leis Universais’ de Newton à ‘Teoria dos Erros’ de Laplace, numa dúvida pertinente e original sobre a universalidade do “determinismo”⁹ e o seu grau de tangência, na explicação de um mundo material, aqui, infinitamente incerto. E, por isso, quando se afirma que o estado futuro do universo se determina pela sua condição presente, define-se que tudo o que é agora é “efeito do seu passado e causa do seu futuro”¹⁰; um argumento que, para Laplace, surge exatamente como pretexto para lançar uma hipótese, ou uma dúvida, sobre um horizonte teórico newtoniano remoto, até então *certo*, ilustrado num intelecto concreto capaz de citar e prever toda a *variabilidade* dos corpos do universo, como escreve:

*Um intelecto que a certo ponto conhecesse todas as forças da natureza, todas as posições de todos os elementos que a compõem, se este intelecto fosse também vasto o suficiente para submeter estes dados a análise, incluiria numa única fórmula os movimentos dos maiores corpos do universo e aqueles do mais pequeno átomo; para tamanho intelecto nada seria incerto e o futuro tal como o passado seria presente aos seus olhos.*¹¹

Assim, a “incerteza observacional”¹² que se anuncia, em 1820, vem redescobrir-se nas ciências modernas sob a influência de um outro termo, tão próximo às áreas que estudam o caos como aos modelos que as validam: do “ruído”¹³. E, desta forma, se um primeiro entendimento do fenómeno, sobre as suas progressões, pode ter vindo a ser esboçado desde o século XVII, entre a *universalidade* de Newton e “o demónio de Laplace”¹⁴, é em 1963 que as suas perturbações físicas se concretizam numa espécie de definição; na primeira “definição aceitável”¹⁵ do fenómeno, para Edward Lorenz, que ainda hoje ecoa entre a comunidade científica e as suas técnicas e demonstrações; entre os filmes e os livros, que, contemporaneamente, se debruçam sobre a linearidade física do mundo, sobre a “cascata de turbulências”¹⁶ que é o real, que são os “demónios da poeira e da tormenta [e os] remoinhos continentais que só os satélites conseguem ver.”¹⁷

⁷ SMITH, L., Op. Cit., p.3

⁸ GLEICK, J., *Caos: A Construção de uma Nova Ciência*. Lisboa: Gradiva, 1989. pp.4-5

⁹ LAPLACE, P., *A Philosophical Essay on Probabilities*. Londres: Chapman&Hall Limited, 1902. pp.1-2

¹⁰ Id., p.4

¹¹ Ibid.

¹² SMITH, L., Op. Cit., p.4

¹³ Ibid.

¹⁴ SMITH, L., Op. Cit., p.3

¹⁵ LORENZ, E., *The Essence of Chaos*. Seattle: University of Washington Press, 1995. p.8

¹⁶ GLEICK, J., Op. cit., p.19

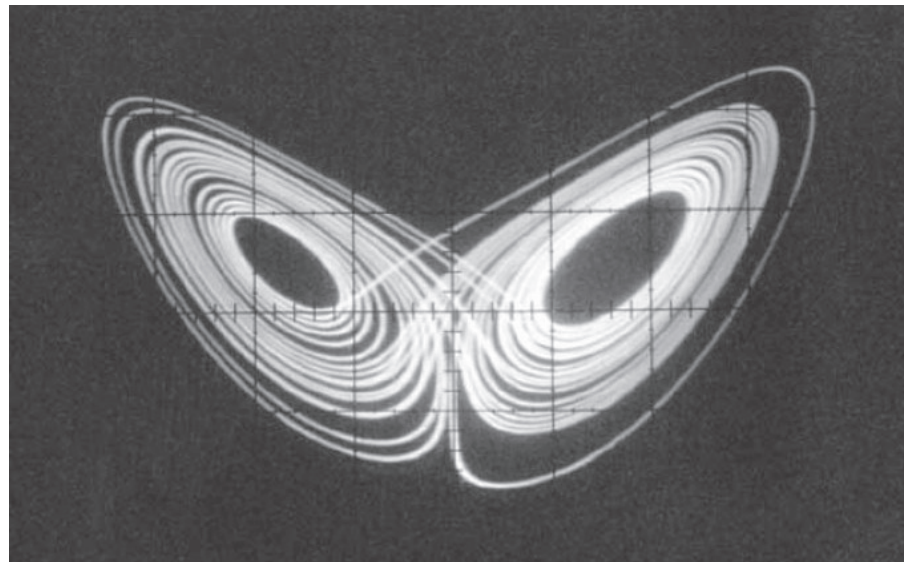
¹⁷ Ibid.

Porque, oscilando entre a macro-dimensão de um cenário e o micro-contexto das suas cristalizações, aqui, como uma definição, ou uma imagem, para a ciência, é a *Borboleta* que aparece para estabelecer, ou retratar, talvez, o caos numa espécie de gráfico, reconhecível e, por isso, comunicável; [Imagem [4]] naquilo que é conhecido, “em parte como pilhéria”¹⁸, como o *Efeito Borboleta*; como aquilo que reproduz, verdadeiramente, “o completo repertório da terra e o tempo real da sua bela e violenta multiplicidade”¹⁹.

Porque “é possível [dizer] que a borboleta, com a sua aparente fragilidade e falta de poder, seja a escolha natural para o símbolo do pequeno capaz de produzir o grande”²⁰; capaz de “desequilibrar e derrubar uma linha de dominós pequenos e dominós grandes e dominós gigantes, no chão em que todos os anos percorrem o Tempo.”²¹ Porque, tal como o centro de um círculo, que *nunca* se vê mas se sabe que existe, tal como a ordem que persiste, entre os corpos imprevisíveis do mundo e o mais pequeno átomo do universo, tal como o “fascínio hipnótico”²² de alguém que “quando [olha] para as nuvens lhes [vê] uma certa estrutura”²³, aqui, a arquitetura quer também observar a estrutura geométrica de uma “ordem que se [mascara] de aleatoriedade”²⁴; de um espaço que é um caos, ou uma “intuição do sublime”²⁵, como uma ordem em constante *deixar*, aqui, sobrevoando à descoberta.

Imagem [4]

‘The Lorenz Attractor’, 1963, de Edward Lorenz.



¹⁸ GLEICK, J., Op. Cit., p.7

¹⁹ Id., p.20

²⁰ LORENZ, E., Op. Cit., p.15

²¹ BRADBURY, R., *A Sound of Thunder and Other Stories*. Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2005. p.44 (conto originalmente publicado no nº28 da revista *Collier's Weekly*, a Junho de 1952).

²² GLEICK, J., Op. cit., p.13

²³ Id., p.10

²⁴ Id., p.19

²⁵ LOPES RODIGUES, S., *A Inocência do Deixar*. Lisboa: Edições Vendaval, 2002. p.27

Se a aceção que se partilha do fenómeno nos prende, “culturalmente”¹, à ideia de desordem e de instabilidade, quando Lorenz nos sugere pensar o fenómeno, fá-lo relembrando um conjunto de “processos cujas variações não são aleatórias mas parecem aleatórias”², atentando à natureza dos comportamentos que parecem reger-se pela sorte mas que, na realidade, se comprometem deterministicamente com leis, especificamente, naturais. Desta forma, de uma primeira aceção referida à “ausência de uma qualquer ordem que devia estar presente”³, o termo volta-se à consciência do que é aparente, de um *caos aparente*, do vestígio que se pressente da ordem ou de “comportamento cujo modelo matemático realista, mesmo que desprovido de qualquer aleatoriedade interna, aparente ainda comportar-se aleatoriamente”⁴.

No entanto, ainda que consciente das limitações que definições como esta implicam, e com vista na distância que separa o entendimento fenomenológico daquele trazido da realidade física dos acontecimentos, Lorenz vê que a interferência natural do *ruído* e a constante observacional da *incerteza* não justificam a instabilidade de alguns sistemas reais, observados, diariamente, sobre o mundo material.⁵ E neste sentido, se a realidade física carece de uma definição universal, de uma função que a descreva em toda a sua real *complexidade*, como propunha Laplace, tem-se, agora por definição, que “sistemas que variam deterministicamente à medida que o tempo progride [sejam] tecnicamente conhecidos como sistemas dinâmicos.”⁶

¹ KELLERT, S., *Borrowed Knowledge: Chaos Theory and the Challenge of Learning Across Disciplines*. Nova Iorque: University of Chicago Press, 2008. p.117

² LORENZ, E., *Op Cit.*, p.3

³ *Id.*, p.4

⁴ *Id.*, p.6

⁵ *Id.*, p.8

⁶ *Ibid.*

Nos “sistemas dinâmicos”⁷, distintos tanto das *sequências aleatórias* como das *sequências deterministas*, admite-se para o mesmo ponto de uma função, para o mesmo estado de um sistema, para o mesmo instante de um qualquer evento, a correspondência de uma ou mais *variáveis*, de uma ou mais soluções, válidas e, por isso, possíveis. E, assim, entre o *determinismo*, que encerra uma solução específica para cada momento, e a *aleatoriedade*, que encompassa todas as soluções possíveis em todos os momentos, a *dinâmica* destes campos vem fazer com que o comportamento imprevisível e instável, de algumas estruturas, ganhe corpo em novos modelos matemáticos precisos, capazes de descrever a “não-linearidade”⁸ do mundo real em proposições algébricas, técnicas e demonstrações, comumente partilháveis.

Porque, para um *sistema dinâmico* simples, a “forma”⁹ pode ser uma espécie de superfície curva, mas para um sistema complexo, é já um tubo de múltiplas dimensões; e um único ponto, nesta superfície, representa o estado de um qualquer sistema num momento específico seu, completo e isolado, que avança pelo tempo e se move, traçando uma rota, uma espécie de órbita através da sua própria superfície. Encurvar-lhe a forma, encurvar a forma da sua superfície, mesmo que ligeiramente, significa mudar os parâmetros do sistema e, por isso, alterar, por completo, a sua essência. Daqui que as formas que mantenham aproximadamente a mesma aparência exibam aproximadamente os mesmos tipos de comportamento.¹⁰ Daqui que se possa compreender o sistema sempre que se lhe vir a forma, ou a superfície que o justifica, a *onda* ou a *encosta rochosa* que o caracteriza, como escreve:

*A rebentação de uma onda é tão complexa que um modelo relativamente realístico seu possuiria dezenas, senão centenas, de variáveis. (...) Para alguns sistemas do mundo real falta-nos ainda o conhecimento necessário para formular as equações iniciais; podemos mesmo esperar redigir alguma equação que descreva realisticamente o aparecimento das ondas, com toda a sua espuma e vapor, arrastando-se pelas rajadas de vento contra uma encosta rochosa?*¹¹

Sistemas deste género, onde um modelo seu se traduz num conjunto complexo e extenso de variáveis correlativas, apresentam aquilo a que a ciência tem vindo a chamar de “dependência sensível às condições iniciais”¹². Uma ideia que, em 1963, escrita originalmente por Edward Lorenz, vem, de novo, sintetizar um termo cuja compreensão

⁷ LORENZ, E., Op. Cit., p.8

⁸ Id., p.161

⁹ GLEICK, J., Op. Cit., p.43

¹⁰ Ibid.

¹¹ LORENZ, E., Op. Cit., p.13

¹² Id., p.9

se pode dividir entre a *dependência sensível* de uma relação genérica, existente entre dois estados de diferença, que progride com o tempo em sequências deterministas não-lineares, e a *condição inicial*, que obriga a que se cumpra com a *sensibilidade* não à origem natural do sistema, mas à origem de um qualquer período de tempo seu, determinado, possível de investigar.¹³

Mas a capacidade computacional com que a investigação se instrumentaliza nas décadas de 60 e 70, impossibilita ainda que se visualize, numa função gráfica contínua, o comportamento caótico destas realidades; e as “calculadoras incrementadas”¹⁴ não parecem ser, ainda, o instrumento da teorização científica, embora se saiba que “só um computador pode explorar a promessa newtoniana de que o mundo se desdobra de maneira determinista, tão governado por leis quanto os planetas, tão previsível quanto os eclipses e as marés.”¹⁵ Neste sentido, os resultados aferidos vêm, originalmente, extrair-se de um “cálculo discreto”¹⁶ preso a uma busca iterativa por pontos, necessariamente específicos, dentro de um comportamento abstrato, vetorialmente maior, mais complexo; vêm, teoricamente, derivar de uma demonstração que se constrói entre os sistemas que oscilam continuamente por *equações diferenciais*, traduzidas em *fluxos*, onde o seu entendimento se esboça enquadrado numa moção completa, e sistemas que oscilam discretamente por *equações de diferença*, traduzidas em *mapas*, que analisam momento a momento os conjuntos isolados de uma sua moção, em novas relações observáveis: novas relações, funções, *mapas* de trajetórias e comportamentos que chegam à luz de formas altamente organizadas;¹⁷ que exploram, apenas, uma pequena porção do espaço viável, como “uma superfície particular – uma membrana delicada, microscopicamente fina, cuja forma faz ironicamente lembrar as asas de uma borboleta.”¹⁸

Não se trata de disposições aleatórias de pontos, no espaço, mas de progressões instáveis de comportamentos, no tempo, e, por isso, esta ideia de *sensibilidade* vem, ainda, traduzir-se na “oscilação orbital das variáveis de um sistema”¹⁹, residindo, assim, num *mapa*, mais do que num *fluxo* contínuo dos seus eventos; variando entre o pontilhado de movimentos functivos desta “complexidade”²⁰, que o metereologista estuda e expõe, em 1972; dando, aqui, origem à primeira imagem mundialmente difundida sobre o fenómeno: à “representação gráfica abreviada de uma coleção especial de estados”²¹ que sedimenta, tec-

¹³ LORENZ, E., Op. Cit., p.9

¹⁴ GLEICK, J., Op. Cit., p.II

¹⁵ Ibid.

¹⁶ LORENZ, E., Op. Cit., pp.10-12

¹⁷ STROGATZ, S., *SYNC: The Emerging Science of Spontaneous Order*. Nova Iorque: Hyperion, 2003. p.191

¹⁸ Id., p.192

¹⁹ LORENZ, E., Op. Cit., p.212

²⁰ Id., pp.163-164

nicamente, a *Borboleta* como força, símbolo e modelo ilustrativos do fenômeno, além referências possíveis nas descrições de James Gleik e Bradbury, ou de George Stewart, em ‘Storm’²², anos antes; como uma *Borboleta* que vive, para Edward Lorenz, no profundo “espaço-fase”²³; como uma maneira de transformar números em imagens, extraindo todas as informações essenciais de um sistema real para, assim, lhe traçar um *mapa* flexível de todas as suas possibilidades.

Porque o caos tem a “sombra”²⁴ de um corpo, por fim, e “o movimento caótico transforma-se em imagem, nalgo que podemos ver, numa imagem estática que podemos contemplar, inspecionar e estudar”²⁵. [Imagem [5]] Como uma “essência”²⁶. Como uma qualidade que nunca muda. Como uma dupla espiral traduzida em função de um movimento abstrato, com “sabor”²⁷ a realidade, que acaba por se consolidar, invariavelmente, e se ler, por fim, como a *Borboleta* ou o *Atrator Estranho* de Edward Lorenz.

*E no entanto surge uma relação,
Uma pequena relação que se expande como a sombra
De uma nuvem na areia, uma forma na encosta de um morro.*²⁸

Imagem [5]

‘Warm air welling up
over the land’, 1978,
de Theodore
Schwenk.



²¹ LORENZ, E., Op. Cit., p.15

²² STEWART, G., *Storm*. Nova Iorque: Random House, 1941.

²³ GLEICK, J., Op. Cit., p.135

²⁴ SMITH, L., Op. Cit., pp.155-156

²⁵ STROGATZ., Op. Cit., p.191

²⁶ Ibid.

²⁷ GLEICK, J., Op. Cit., p.25

²⁸ STEVENS, W., ‘Connoisseur of Chaos’ in *Palm At The End Of The Mind: Selected Poems and a Play*. Nova Iorque: Knopf Doubleday Publishing, 2011. (originalmente publicado a 1967, pela mesma editora)

*O caos no jogo do pinball é importante, e frustrante, para quem esteja seriamente a tentar ganhar. O caos no bater do coração, quando ocorre, importa a todos.*¹

*Quando olhamos para o Universo e identificamos os muitos acidentes da física e da astronomia que colaboraram a nosso favor, quase parece que o Universo de algum modo já sabia que estávamos a caminho.*²

O “comportamento vivo”³ da realidade física, que a ciência observa e sistematiza, segue, ainda, a mesma progressão instável e imprevisível que os modelos matemáticos se têm esforçado por descrever. Por isso, vive à luz de uma “fractalidade”⁴ de escalas, natural, que a conecta à realidade *não-linear*, a toda a *complexidade* que alberga e que, constantemente, gere; a uma *complexidade* que vive, por sua vez, fora de um modelo matemático, em escalas de observação e experimentação distintas: por galáxias, células, ecossistemas e seres vivos, cujos “corpos são sinfonias de ritmo, vivos pelo incansável, coordenado disparo de milhares de células nos corações.”⁵ E, assim, longe da “entropia”⁶ prevista pela termodinâmica, a consciência instalada sobre a existência destes corpos imensos e imensamente complexos, no universo, estimula a percepção do fenómeno à existência de novas organizações; de disposições que operam uma “ordem surpreendente”⁷ sobre uma multiplicidade *dinâmica* e natural de componentes, agora, em *simultâneo*.

¹ LORENZ, E., Op. Cit., p.24

² DYSON, F., *Disturbing The Universe*. Nova-Iorque: Basic Books, Sloan Foundation Science Series, 1981. p.250

³ STROGATZ, S., Op. Cit., p.35

⁴ Id., p.255

⁵ Id., p.2

⁶ Id., p.1

⁷ Ibid.

A sistematização do caos *não-linear*, que Lorenz fixa a uma organização necessariamente imprevisível de “comportamentos abstratos”⁸, *sensíveis* a um conjunto de variáveis internas em constante mutação, impossibilita, ainda, que se combinem, ou “acoplem”⁹, comportamentos caóticos distintos dentro de um único acontecimento isolado. Inviabiliza, por isso, uma tradução possível da “simultaneidade”¹⁰ com que os eventos exteriores diariamente ocorrem, deixando, “ao que parece, os dois ramos mais vibrantes da ciência não-linear, o caos e a sincronia, (...) fundamentalmente incompatíveis.”¹¹ Steven Strogatz, no entanto, aluno de Edward Lorenz, matemático influente no estudo do caos e da *complexidade*, abrange, em 2003, um conjunto de ensaios e demonstrações que procuram verificar esta mesma *sincronia* no universo, na natureza e na vida do quotidiano.

Da mesma forma que o caos pode encontrar um sentido coloquial análogo na desordem e na aleatoriedade, como referido, a *sincronia* partilha de uma aceção corrente referida à “coincidência”¹² e ao accidental, à impossibilidade que se engendra possível num balanço imprevisto de probabilidades acopladas. Mas “quando duas coisas acontecem simultaneamente por um período de tempo considerável, é provável que a sincronia não seja um acidente”¹³ e, por isso, é provável que seja, de novo, a *aparente coincidência* aquilo que transporta um entendimento estático estabelecido na perspetiva de incompatibilidades de Edward Lorenz, dos anos 60 e 70, à própria redescoberta da incompreensão científica sobre a *espontaneidade* prática da ordem na Natureza,¹⁴ com a própria *sincronia*, no início dos anos 90.

Esta *espontaneidade* que as estruturas físicas representam, nas progressões *não-lineares* que caracterizam, nos modelos que inspiram, faz com que o estudo evolutivo da ‘Teoria do Caos’ se atraia cada vez mais pela tradução dos seus processos e ideias em imagens, gráficos, diariamente vivos no consciente do leitor;¹⁵ em imagens que avançam em *complexidade* e o aproximam do aparecimento diário de ordens inesperadas, de “cristalizações”¹⁶ que se fazem ver cada vez que um conjunto de partículas caóticas interage, entre si, para produzir substâncias concretas à luz de poucas regras, de regras verdadeiramente simples; à luz de um novo caos “útil”¹⁷, promissoramente vantajoso, com aplicações diretas em modelos concretos, reais, militares, políticos, sociais, biológicos, que descreve e unifica, por fim, um “vasto espectro de comportamentos cooperativos, entre a matéria viva e não-viva, a qualquer escala de

⁸ LORENZ, E., Op Cit., p.140

⁹ STROGATZ, S., Op. Cit., p.3

¹⁰ Id., p.184

¹¹ Ibid.

¹² Id., p.154

¹³ Id., p.2

¹⁴ Id., p.14

¹⁵ Id., p.5

¹⁶ PRIGOGINE, I., e STENGERS, I., ‘From Earth to Heaven – The Reenchantment of Nature’ in *Order Out of Chaos*. Nova Iorque: Bantam New Age Books, 1984. p.131

¹⁷ STROGATZ, S., p.184

comprimento, do subatômico ao cósmico”¹⁸; como uma tentativa de sintetizar um corpo vasto de conhecimento, sobre uma matéria além disciplinas, continentes e séculos; como uma tecitura temporal, por isso, consistente, “que nos chega facilmente a nós, seres humanos, e por alguma razão nos costuma dar prazer”²⁰; que, por alguma razão, estimula um sinal de inteligência, de planeamento, remetendo a um sentido coreográfico que não descodificamos e por isso nos deslumbra.²¹

Porque, embora o caos se possa observar à luz de uma certa cadência rítmica, a *sincronia* de Strogatz vem prendê-lo a eventos que acontecem simultaneamente e não de forma repetida, ou regular, ao longo de comportamentos igualmente regrados, ou definidos. Estuda assim, em foco, um mundo de “osciladores acoplados”²², de sistemas reais do mundo físico que interagem, sincronicamente entre si, sem por isso seguirem uma única rota rítmica regular, nem um único ciclo periódico. Como os músicos de uma orquestra²³, ou um conjunto de dançarinos cuja “performance é sempre elegante mas nunca monótona, com motivos que se lembram mas nunca se repetem. [Porque] É diferente de minuto a minuto (...) e de noite para noite.”²⁴

*É um gigantesco rio de água quente no meio de águas frias (...) que faz as suas margens da própria água fria. [Que] Ao passar ou fluir invisível, o seu vestígio se mantém. Rios de ar deixando a sua marca na areia do deserto, lembrando as ondas. O fluxo vazante da maré gravando uma teia de veias pela praia.*²⁵ [Imagem [6]]

Daqui que, da *dependência sensível* que define o *atrator estranho*, de Lorenz, à *sincronia* possível dos *osciladores acoplados*, de Strogatz, os ensaios científicos tenham vindo a anunciar a sombra de um corpo que se quer realizar,²⁶ que nos traz “frente a frente a uma espantosa espécie de ordem no Universo, ou pelo menos a uma desconhecida até então: a uma forma de artisticidade temporal que pensámos ser exclusiva ao homem”²⁷, que é, também, uma forma válida e operativa de olhar o real, que dificilmente se esgota na leitura científica. Como uma perspectiva que sabe levar o foco correlativo do *determinismo* a uma nova vaga de informação; que sabe transportar os critérios da certeza e da previsão à grandeza da possibilidade e, por isso, transforma os erros irrelevantes, artificialmente minimizados, em utilidades crescentes e constantes, em “verdadeira experiência”²⁸. Como uma visão, ou uma

¹⁹ STROGATZ, S., Op. Cit., p.286

²⁰ Id., pp.2-3

²¹ Ibid.

²² Id., p.4

²³ Id., p.185

²⁴ Id., p.196

²⁵ GLEICK, J., Op. Cit., p.193

²⁶ Ibid.

²⁷ STROGATZ, S., Op. Cit., p.205

²⁸ SMITH, L., Op. Cit., p.161

chama, que, assim, reacende um estado de debate sobre a objetividade probabilística, sobre as possibilidades do que é *espontâneo*, sobre o real; como um estado de debate, seccionado aqui pela ciência, capaz de levar tantas outras disciplinas à construção das suas novas formulações.

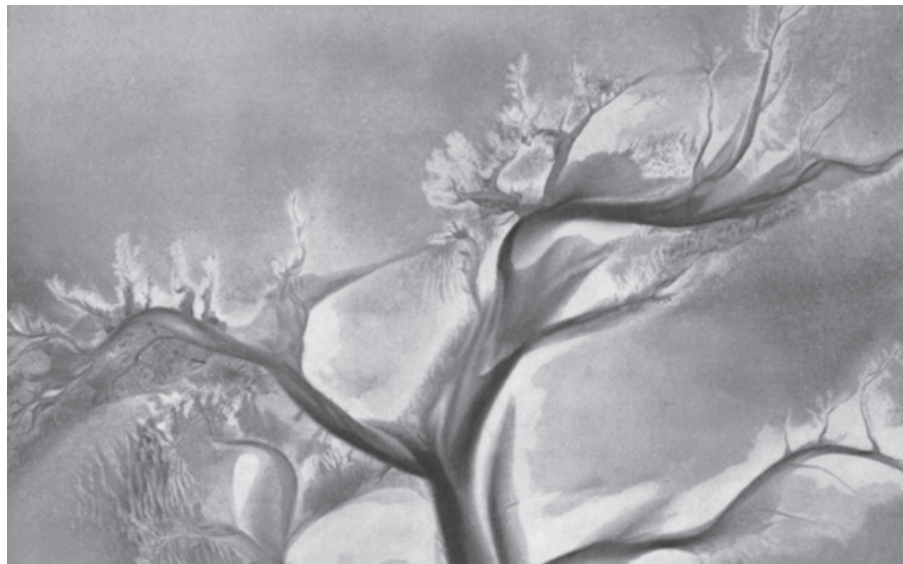
Porque a ciência é, também, como um campo “que procura a sua própria inadequação”²⁹; que encontra força na fragilidade da sua essência. E, porque o caos atua nesta tecitura vaga, e nela se mantém sem dar modelos perfeitos ou soluções universais, como uma “manta de retalhos”³⁰, por fim, cujas linhas sabem sempre admitir falhas:

Vinte e seis tentativas precederam o presente genesis, todas elas destinadas ao fracasso. O mundo do homem tem surgido do coração caótico de detritos anteriores; também ele está exposto ao risco do fracasso, ao retorno para o nada.

*“Esperemos que resulte” (...) exclamou.*³¹

Imagem [6]

‘Formations created by the interplay of water and sand’, 1978, de Theodore Schwenk.



²⁹ LORENZ, E., Op. Cit., pp.10-12

³⁰ SMITH, L., Op. Cit., p.192

³¹ PRIGOGINE, I., e STENGERS, I., Op. Cit., p.313



Imagem [7] - [detalhe] '*Magnum Chaos*', 1524, de Lorenzo Lotto e Giovan Francesco Capoferri. Representação do "grande abismo" bíblico, (Lucas, 16:26), no interior do coro de Santa Maria Maggiore, em Bergamo.

Não temos memória para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir.¹

Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos e atrozes; nenhum deles me fascinou mais do que o facto de ocuparem todos o mesmo lugar no espaço, sem sobreposição ou transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo, mas o que agora escrevo será sucessivo, porque a linguagem é sucessiva. Tentarei recolher o que puder.²

Entre aquilo que sente, o que vê e aquilo que é, Borges escreve com o *Aleph* aquilo que o caos pode ser para a arte, como a *Borboleta* de Lorenz o foi, para a ciência, ou o *Aion* de Deleuze ilustrou, na filosofia. Este *Aleph* de Borges, recolhido num “fragmento”³ do que a arte consegue descrever, é como a infinitude de um universo determinista ou a *variabilidade* da noite e do esquecimento. Como Lawrence escreve, para a poesia, é um *fragmento* que apenas se tem com os sentidos, com visões que falam como toques e sons que rebentam em bolhas ou imagens: o *fragmento* de uma vivência “fiel, suave, inatingível, suprimida esperança que é o fôlego de toda a poesia, parte do respirar da miríade de sóis no caos”⁴, dos sóis que se fixam em pedra e que respiram sobre as telas ou palavras do homem, desse artista que continuamente insiste em restituir a *força* e a *sensação* ao “inimaginável universo”⁵. [Imagem [7]]

¹ STRAUSS, E., *Du sens des sens* (trad. G. Thinès e J. Legrand). Paris: Editions Jérôme Millon, 1989. p.519

² BORGES, J. L., ‘*The Aleph*’ in *The Aleph and Other Stories – 1933–1969* (trad. N. di Giovanni). Nova-Iorque: Bantam Books, 1970. p.13

³ LAWRENCE, D. H., ‘*Chaos in Poetry*’ in *Selected Critical Writings* (ed. M. Herbert). Oxford: Oxford University Press, 1998. p.239

⁴ Ibid.

⁵ BORGES, J. L., ‘*The Aleph*’ in Op. cit., p.13

O *Aleph* brilha com a luz intolerável de um domínio que é ilimitado e inacessível: de uma inspiração, um horizonte, de novo, de um “deus”⁶ que Borges feito personagem perscruta incansavelmente. Vasto como o populoso mar, a aurora e a tarde, as multidões da América ou uma prateada teia de aranha no centro de uma pirâmide negra, olhá-lo é ver os “intermináveis olhos”⁷, interminavelmente próximos, que nos perscrutam como um espelho, “como todos os espelhos do planeta”⁸ e nenhum que nos reflita. É ver em dois ou três centímetros uma esfera que olha o infinito de todas as direções, “um ponto no espaço em que estão todos os outros pontos”⁹ sem perda de qualidade ou tamanho.

Borges encara, neste sentido, e também o leitor, um caos que balança entre o mundo do desconhecido e o reino da recordação, entre a escala cósmica do universo e a de todas as formigas do planeta, entre o sítio da árvore e a árvore que existiu, o futuro, o passado, o presente como todos os “convexos desertos equatoriais e cada um dos seus grãos de areia (...) cavalos de crinas redemoinhadas numa praia do mar Cáspio, na aurora (...) os sobreviventes de uma batalha enviando cartas”¹⁰ de amor e de ódio para casa. E já Cézanne diz que “há um minuto do mundo que passa”¹¹ que não se transforma se o homem não se transformar nele, que precisa de ser “pintado na sua realidade”¹² quando se esquece de tudo o resto. E, assim, o que Jorge Luís Borges faz com *Aleph*, aqui, é pintá-lo nessa vaguidão, que nos corta como a “espada afiada ou o tenso fio do arco”¹³ de Deleuze. Porque, possivelmente, o homem não vem para *ser* no mundo, mas como diz o filósofo, para se *tornar* mundo, contemplando-o: porque “tudo é visão, tudo é devir”¹⁴ e o homem é um *universo*, como o caos, como o “monumento secreto da sua [própria] solidão, do seu deserto, das suas vidas esquecidas”¹⁵. E Borges viu o *Aleph*, por momentos, e tornou-se também *Aleph*:

(...) vi um monumento que adorava em La Chacarita; vi a relíquia atroz do que deliciosamente foi Beatriz Viterbo; vi a circulação do meu sangue escuro; vi a copulação do amor e a modificação da morte; vi o Aleph de todos os pontos, e no Aleph vi a terra e na terra o Aleph e no Aleph a terra; vi o meu rosto e as minhas vísceras; vi o teu rosto; e senti vertigens e chorei, porque os meus olhos tinham visto esse objeto secreto em conjectura cujo nome é comum a todos os homens, mas nenhum olhou ainda: o inimaginável universo.

*Senti infinita veneração, infinita lástima.*¹⁶

⁶ BORGES, J. L., ‘*The Aleph*’ in Op. cit., p.13

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Id., p.14

¹¹ DORAN, P.M. (org. J. Gasquet) *Conversations avec Cézanne*. Paris: Editions Macula, 1978. pp.113-114 in DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Percepto, afeto, conceito’ in Op. cit., p.215.

¹² Ibid.

¹³ DELEUZE, G., ‘*Do Humor*’ in Op. cit., p.140

¹⁴ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘*Percepto, afeto e conceito*’ in Op. cit., p.176

¹⁵ BORGES, J. L., ‘*The Aleph*’ in Op. cit., p.14

A visão que se traça aqui ganha “vida e pura expressão”¹⁷, como escreve Lawrence, pela *força* ou intensidade com que se conduz a narração do personagem; pela dita *força* que Deleuze oferece, no seguimento da perspectiva tecida sobre o caos da filosofia e do *Aleph*, agora, personagem emprestado de Borges, e que se prende às *variedades* de uma *sensação* capaz de restituir, por si própria, o infinito. De uma arte que se *conserva* em si mesma, porque é, por si própria, independente do seu próprio *criador*, porque goza de uma “auto-posição”¹⁸ que conquista, sobre tudo, em ser *criada*: a arte, ou a obra de arte, como um *bloco de sensações*, ser “composto de perceptos e afectos.”¹⁹

Neste sentido, como *blocos de sensações*, de seres que valem por si mesmos, que excedem qualquer *vivido* e que existem sobre a nossa “ausência”²⁰, as obras de arte podem ser vistas como *seres da sensação*, como o “devir não humano do homem (...) uma contiguidade extrema (...) um entrelaçamento de duas sensações sem semelhança, o distanciamento de uma luz que capta as duas no mesmo reflexo.”²¹ Porque o homem, tal como escreve, fixo em pedra, em telas ou palavras, é um reflexo de *afectos* e *perceptos*, de *sentimentos* e *percepções*: é o reflexo de uma arte que *vive*, porque “só a vida cria estas zonas”²² e estes *turbilhões* de vivos; e “só a arte pode atingi-la e penetrá-la”²³ sob a *força* da *criação*. Porque só a arte vive destas *zonas de indeterminação* que são as *sensações*, “perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires”²⁴; e porque estes *devires* são *sensíveis* como algo ou alguém que não cessa em “devir-outro”²⁵, transformando continuamente o agora em futuros presentes e ressonantes, *conservando* tudo aquilo que é dentro de tudo aquilo que pode, ainda, *tornar-se*.

Porque, tal como a tela tem de ser rasgada para deixar passar um pouco de caos livre, a *sensação* que a preenche deve agora fazer-se, em parte, de ar: “de bolsões de ar e de vazio, porque até o vazio é uma sensação”²⁶ e a sua *variedade* compõe-se desse abismo, onde tudo se deve *conservar*. E se estes *blocos* são feitos, também, de *vazio*, é pertinente cruzá-los com aquilo que esboça o *monumento* de Deleuze, que sustentará a próxima fase de investigação e que não nos vem lembrar do passado, celebrando-o, mas de um *bloco de sensações* presentes, que “dão ao acontecimento o composto que o celebra”²⁷: o *devir* a quem devem, e também a si mesmas, a sua própria conservação. Um *monumento* de *vazio*, cuja ação não é a memória, ou a recordação, mas o mundo desconhecido da “fabulação”²⁸, a cave escura onde se esconde, sempre, o inimaginável *Aleph*. Um *monumento* que não trata de continuamente atualizar um

¹⁷ LAWRENCE, D. H., ‘Chaos in Poetry’ in Op. cit., p.241

¹⁸ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Percepto, affecto e conceito’ in Op. cit., p.213

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Id., p.224

²² Id., p.225

²³ Id., p.229

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Id., p.215

²⁷ Id., p.218

²⁸ Ibid.

evento, mas de incorporá-lo, encarnando-o, dando-lhe “um corpo, uma vida ou um universo (...) uma via superior ao “vivido””²⁹ que edifica os seus próprios limites, os distanciamentos e as aproximações das suas constelações, que são, talvez, “blocos de sensações que fazem [girar] o universo.”³⁰ Monumentos que não comemoram, ou celebram algo que se passou, mas que levemente projetam e transmitem, ao futuro, “as sensações persistentes que encarnam o acontecimento”³¹ e que são uma *luta* constante do homem, ou os seus *protestos recriados* sobre um velho sofrimento seu, como diz Strauss, que é o *Sentir*. [Imagem [8]]

“Sensações de pedra, de mármore ou de metal, que vibram segundo a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências e das reentrâncias”³², das lutas que mantêm entre si, que são também aquilo que as une ou os intermináveis *vazios* em que se arranjam, “onde não mais se sabe se é a luz, se é o ar que esculpe, ou é esculpido”³³, a calma ou a força do *desassossego* de Pessoa, em Bernardo Soares, agora, como escreve:

*Criemos a força calma. Temo-nos mostrado capazes de a ter em muita coisa. Mostremos que a sabemos ter em todas as coisas.*³⁴



Imagem [8]

'Calm Sea with Distant Grey Clouds', 1840-1845, de William Turner.

²⁹ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., 'Percepto, afecto e conceito' in Op. cit., p.230

³⁰ Ibid.

³¹ Id., pp.228-229

³² Id., p.220

³³ Id., p.219

³⁴ PESSOA, F., *Livro do Desassossego. Vol.I.* (org. Teresa Sobral Cunha). Coimbra: Presença, 1990. p.147

*A origem da arquitetura não está na cabana primitiva, na caverna, ou na mítica 'Casa de Adão no Paraíso'. Antes de transformar um esteio em coluna, um telhado em cobertura, antes de pôr pedra sobre pedra, o homem pôs uma pedra no chão para identificar um sítio no meio do universo desconhecido, por forma a reconhecê-lo e a modificá-lo.*¹

*A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz [nele] uma casa (...).*²

Ao subir da cave escura, entre o *Aleph* e Borges, emergindo da terra entre aquilo que são as *variedades* do território e o *animal*, que o habita, a arquitetura aparece do caos, assim, para vibrar sobre um plano que compõe e ergue “os monumentos rituais de uma missa animal (...) nas posturas e nas cores da carne e do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território.”³ Para Deleuze, a arte começa, talvez, com o *animal*; com o *animal* cujos “traços de expressão”⁴ transformam a Terra e desenham, indelevelmente, a *casa* em que ele se reconhece: a “obra de arte total”⁵; como a “moldura” ou “o umbigo que liga o quadro ao monumento do qual ele é redução”⁶; como o que pode ser o primeiro *monumento*, um conjunto de “invólucros” ou uma “série sucessiva de molduras”⁷ que se juntam para compor, ou construir, juntos, o lugar da *sensação*. A arquitetura como o sítio onde o homem pôs a *pedra* e, assim, se faz *casa*; qual *monumento* ou “vida não orgânica das coisas”⁸ vibrando, intensamente, como um *universo* por conhecer.

¹ GREGOTTI, V., *Lecture at the New York Architectural League*, Section A, no. 1 (Fevereiro/Março de 1983)

² DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘*Percepto, afecto e conceito*’ in Op. cit., p.237

³ Ibid.

⁴ Id., p.238

⁵ Ibid.

⁶ Id., p.241

⁷ Id., p.242

⁸ Id., p.233

Assim, como um quadro atravessado pela “potência de desenquadramento”⁹ que é um corte aberto sobre a tela feita território, em Deleuze, o que a arquitetura traz, deste caos, é “a casa mais fechada que [ainda assim] está aberta sobre um universo”¹⁰. Mais que a *cabana primitiva*, em Gregotti, mais que a *caverna* ou o *Éden*, também aqui a arquitetura pode ser mais do que a *variabilidade* pura, ou o caos da *sensação*. Pode ser a *casa* que o restitui e o capta, sobre um “campo de forças infinito”¹¹ que o transporta e, simultaneamente, mantém. Pode ser um bolsão de ar que se espaça no *vazio*, ou um *monumento* que se “desterritorializa”¹² para se construir, nesse caos, como *casa* e se erguer, desse plano infinito, como a “força, ou antes, as forças do tempo puro tornado sensível.”¹³

Como uma janela aberta sobre o *plano de composição* infinito, que não vem ocupar um lugar sem primeiro o “estender, distender pela Terra inteira, e liberar todas as sensações que ela contém: abrir, fender, igualar o infinito”¹⁴, a arquitetura pode, também, ser tudo aquilo que dá ao quadro a *força* e o *poder* de sair da tela, de fugir pela *fenda* que abre com o seu “gesto de pintor”¹⁵, com o recorte do *animal* que, aqui, feito arquiteto, não vem para ficar na moldura, mas para sair dela e compor-se, de novo, recortando o território.

E, neste sentido, a arquitetura pode viver do mesmo *poder* que o caos, entre as *forças* infinitas que a compõem e o *animal* que a fende, recorta e habita. Mas pode viver, também, entre a *calma* de Bernardo Soares, em Pessoa, que há pouco se citava e que aqui se relembra na “força da debilidade”¹⁶ do nosso contemporâneo, escrita à luz da arquitetura, em Solà-Morales. Porque, contrariamente ao corte que se tem fendido imparcialmente sobre o *firmamento* e o tem rasgado com toda a sua *força*, este *olhar*, que Solà-Morales propõe, desliza tendenciosamente sobre um plano que é, talvez num *sobrevoo*, a visão de uma “topografia”¹⁷ que continuamente se *tece* e *destece* sobre a prática arquitetônica contemporânea, “complexa e pluriforme”¹⁸ cujos relevos, afastamentos e aproximações, nos permitem traçar a *distância* que a define num olhar que se diz *débil* e “intempestivo”¹⁹:

Proponho-o como um corte diagonal, tendencioso, como um corte não exatamente cronológico, nem estritamente geracional, senão, pelo contrário, como a tentativa de detetar, em situações aparentemente muito diversas, uma constante que me parece iluminar muito particularmente

⁹ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Percepto, afecto e conceito’ in Op. cit., p.241

¹⁰ Id., p.233

¹¹ Id., p.242

¹² Id., p.252

¹³ Id., p.253

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Id., p.242

¹⁶ SOLÀ-MORALES, I., ‘Arquitectura débil’ in *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995. p.76 (originalmente publicado em *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme* 175, a Novembro/Dezembro de 1987)

¹⁷ Id., p.20

¹⁸ Id., p.63

¹⁹ Ibid.

a situação atual.¹⁹ Um modo, mesmo que “fraco”, de vivenciar a verdade, não como objeto de que nos apropriamos e que transmitimos, mas como horizonte e pano de fundo no qual, discretamente, nos movemos.²⁰

É um corte que se giza sobre uma *vivência* da verdade, de um *pensamento*, ou *ontologia débil* que chega da filosofia, no final do século XX, para esboçar um *monumento* possível à arte, e à arquitetura, como “o outro do mundo, a terra”²¹: como uma *monumentalidade* que, ao contrário daquilo que dura e se conserva, numa qualquer realidade física, é agora tudo aquilo que aparece e se *retrai* numa espécie de “naturalidade”²², como aquela que leva o *animal* a recortar o território, em Deleuze, ou o “vazio”²³ a esculpir-se, e não a pedra, na *arte* de Heidegger.

E, por isso, é como “o nascimento e o amadurecimento”²⁴ de um espaço, como os movimentos de um homem que carrega no rosto os sinais do tempo, desse grande pano de fundo em que, discretamente, vive. Como uma *monumentalidade* que a obra de arte *registra*, nos traços do *envelhecimento*, com o otimismo e a perseverança de quem sabe determinar, ao mesmo tempo, o que são as “novas possibilidades de sentido do mundo.”²⁵ Como uma *monumentalidade* cuja função se vem despegar, de novo, do sentido autoral, de um “sujeito auto-referente do sujeito”²⁶ e que, por isso, é deixada como *túmulo*, *para outros*, perpetrando-se como uma memória na passagem do tempo. Porque não deve ser vista como a “marca de uma vida plena”²⁷, mas como uma sua “fórmula”²⁸, como aquilo é já criado com o intuito de se *transmitir*, como aquilo que Pessoa ilustra, novamente, em “ter por vida a sepultura”²⁹ e que é uma ideia que, em Vattimo, se assinala como um destino de alienação radical, para a arte e para a sociedade, como a *mortalidade*, em última análise, para Nietzsche, como a *Morte de Deus*:

“Para onde foi Deus?”, exclamou, “é o que lhes vou dizer. Matámo-lo... vocês e eu! Somos nós, nós todos que somos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos esvaziar o mar? Quem nos deu uma esponja para apagar o horizonte inteiro? Que fizemos quando desprendemos a corrente que ligava esta terra ao Sol? Para onde vai ela agora? Para onde vamos nós próprios? Longe de todos os sóis? Não estaremos incessantemente a cair? Para diante, para trás, para o lado, para todos os lados? Haverá ainda um acima, um abaixo? Não estaremos errando através de um vazio infinito? Não sentiremos na face o sopro do vazio?”³⁰

²⁰ VATTIMO, G., *O Fim da modernidade – Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. (trad. E. Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. XX

²¹ Id., ‘Morte ou ocaso da arte’ in Op. cit., p.54

²² Ibid.

²³ HEIDEGGER, M., *Die Kunst und der Raum* (trad. Seibert). St. Gallen: Erker Verlag, 1969. p.8

²⁴ VATTIMO, G., ‘Morte ou caso da Arte’ in Op. cit., p.54

²⁵ Ibid.

²⁶ Id., ‘A Quebra da Palavra Poética’ in Op. cit., p.67

²⁷ Ibid.

²⁸ Id., p.68

²⁹ PESSOA, F., ‘Quinto Império’ in *Mensagem* (10ª ed.). Lisboa: Ática, 1972. p.82

³⁰ NIETZSCHE, F., *A Gaia Ciência* (trad. A. Margarido). Lisboa: Guimarães & C.a Editores, 1977. p.143

O eterno retorno que se lê no *livre-arbítrio* da alma jovem de Nietzsche, em ‘Humano, Demasiado Humano’ e a *Morte de Deus*, em ‘Gaia Ciência’, vêm, com isto, preconizar uma realidade, uma experiência ou *vivência* da realidade, que vive de uma “fundamentação sem fundamentos”³¹ e que faz com que as artes, e a arquitetura, se venham construir sem um *ideal* ou *verdade* absolutos, que se edifiquem e criem “sobre o ar (...) no vazio”³². Num *vazio* que é, para a arte contemporânea, para a arquitetura de hoje, a necessidade de se criar não a partir de uma referência estática, fixa, dita *inamovível*, mas sim de propor, de criar e compor, “para cada passo, simultaneamente, o objeto e o seu fundamento”³³. É por isso que a experiência do real se apresenta, deste ponto de vista *marginal* e *fragmentário*, como escreve o catalão, numa perspectiva que só assim dá à experiência do homem as possíveis e plurais *verdades* do mundo; a possibilidade dos seus *fundamentos* manterem um “influxo sedutor, o seu poder de desvelamento, a sua capacidade de insinuar, mais do que resolver a compreensão intensa da realidade.”³⁴

Uma realidade que, desta forma, sem Deus e sem Arte,³⁵ se esboça também sem uma *casa* certa; traçando, por isso, um *habitar* “fragmentado, diversificado, submetido à ausência, mais do que à presença”³⁶. Um *habitar metropolitano* que o homem do contemporâneo vem viver, não como o antigo habitante de Atenas ou Roma, como escreve Solà-Morales, mas como aquele que faz casa junto da *poesia*, que é também o caráter “vivificante e fundante”³⁷ da realidade, desta experiência artística que não é algo que se constrói como a *envolvente* global, absoluta ou centralizante, mas como a experiência de uma *ausência* que, como diz, “desenha os contornos do homem metropolitano.”³⁸ Os contornos de uma *ausência* que se pode ler como um *vestígio* de presença, talvez, ou como aquilo que “permanece”, em Vattimo, e que “os poetas [fundem] não tanto enquanto “o que dura”, mas sim, antes de tudo, enquanto “o que resta”: vestígio, memória, monumento”³⁹.

A realidade não é *uma*, nem é linear, e a *complexidade* que traz intrínseca contribui para uma leitura “justaposta”⁴⁰ do mundo tectónico; de uma realidade que aparece, na arquitetura, como uma “justaposição de capas diversas”⁴¹; tal como em Deleuze, quais *invólucros* ou *molduras* onde a obra de arte e o seu *monumento*, aqui, só as vem reorganizar, *reler* e *redistribuir*, para assim, posteriormente, as *tecer* e *destecer*, como um novo leque entrecruzado de dinâmicos e diferentes sistemas, em *sobreposição*. Porque, entre aquilo que foi a desconstrução, de Derrida, e o pós-es-

³¹ SOLÀ-MORALES, I., ‘Arquitectura débil’ in Op. cit., p.64

³² Id., p.65

³³ Ibid.

³⁴ Id., p.67

³⁵ VATTIMO, G., ‘Morte ou Ocaso da Arte’ in Op. cit., pp.40-41

³⁶ SOLÀ-MORALES, I., ‘Arquitectura débil’ in Op. cit., p.70

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ VATTIMO, G., ‘A Quebra da Palavra Poética’ in Op. cit., pp.70-71

⁴⁰ SOLÀ-MORALES, I., ‘Arquitectura débil’ in Op. cit., p.71

⁴¹ Ibid.

truturalismo francês, em Foucault, esta ideia de “arqueologia”⁴² des-
perta, ainda, a reflexão àquele *significado* que não se constrói através de
uma ordem específica, mas na sua própria desconstrução, em novas
relações observáveis: num *sentido* que não é certo, mas que remete ao
jogo contínuo, disposto em camadas, como *layers* moventes ou “peças
que acabam, talvez, [por tocar-se]; que se aproximam, às vezes, sem se
tocar; que se aproximam sem chegar nunca a encontrar-se [e] que se
sobrepoem”⁴³. Numa perspectiva que se pode oferecer ao tempo acerca
de uma *descontinuidade* legível, cuja interpretação acaba por se constituir
não numa única e consistente *verdade*, dita *contínua*, mas numa “diversi-
dade de tempos”⁴⁴ sobre os quais recortamos uma *vivência*, ou uma *visão*,
que é, também, uma *experiência* da realidade. Daqui que esta “tempora-
lidade”⁴⁵ mais *frágil* se transforme, contemporaneamente, no domínio
do “instante”⁴⁶; desse *instante* que manifestamente se traduz num *acon-*
tecimento e que, ao contrário de uma outra realidade conexa, com uma
desorganização natural mas uma ordem linear que a interliga, como
um *sistema*, é aquilo a que Solà-Morales se prende; como o tempo do
“eterno retorno”⁴⁷ ou aquele que anteriormente se abriu, manifesta-
mente, com o *Aion*:

(...) como o mais terrível labirinto de que falava Borges, muito dife-
rente do retorno circular ou mono-centrado de Cronos: o eterno retorno
que não é mais o dos indivíduos, das pessoas e dos mundos, mas o dos
acontecimentos puros que o instante deslocado sobre a linha reta não
cessa de dividir em já passados e ainda por vir.⁴⁸

Como um “azaroso instante que, guiado sobretudo pela casualidade,
se produz num lugar e num momento imprevisíveis”⁴⁹; num momen-
to e num lugar que podem ser, também, como a progressão incerta do
animal e o seu recorte, pelo território. Como a *intempestividade* que vem
propor uma “experiência artística, não reforçando as suas posições
dominantes, mas aceitando a verdade da sua frágil presença”⁵⁰; que
retoma a *debilidade* de uma referência universal, da *verdade*, do tempo
em que o homem vive, de todos os *tempos*, numa espécie de caos. Num
clima “intempestivo que se estabelece com relação ao mais longínquo
passado, na reversão do platonismo com relação ao presente”⁵¹ e, por
isso, opera na destruição dessa realidade *cinzelada* por Deus; para ins-
taurar nela a *força* do caos que é, talvez, a de um *débil devir*; como o hori-
zonte “que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma – a mais
inocente de todas as destruições”⁵².

⁴² SOLÀ-MORALES, I., ‘*Arquitectura débil*’ in Op. cit., p.71

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Id., p.72

⁴⁵ Id., p.73

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ DELEUZE, G., ‘*Da comunicação dos acontecimentos*’ in *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, Uni-
versidade de São Paulo, 1974. p.182

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ SOLÀ-MORALES, I., ‘*Arquitectura débil*’ in Op. cit., p.73

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ DELEUZE, G., ‘*Platão e o simulacro*’ in Op. cit., p.270

⁵² Ibid.

Uma *intempestividade* que se lê, também, em Solà-Morales, talvez principalmente em Solà-Morales, pela maneira como estas *vivências* se podem agrupar ou contrair, como “coágulos de realidade”⁵³, *não-lineares* e imprevisíveis; como as *dobras*, de Deleuze, que virão ainda informar o estudo, ou as *fendas* que foi abrindo, pelo *firmamento*, e pelas quais, aqui, já passaram; como o *animal* que percorre e recorta um seu universo entre “a casa-território e a cidade-cosmos”⁵⁴, onde a *chuva horizontal* do Aion e o inimaginável *Aleph*, em Borges, podem finalmente coexistir.

Porque “o esforço com que o poeta trabalha a poesia, a cinzela, a escreve e reescreve, não é um esforço em direção à perfeição (...), mas uma espécie de antecipação da erosão essencializante que o tempo exerce sobre a obra, reduzindo-a a monumento”⁵⁵. [Imagem 9] E, por isso, até a intempérie de um “qualquer sistema de princípios, de tradições ou de códigos linguísticos”⁵⁶, sob o qual seja criado, lhe reduz a tangência que o *fundamento*, o *acontecimento* e o tal *monumento*, em Solà-Morales, podem representar. Uma *intempestividade* que, por isso, permite à arquitetura criar, compor, esculpir, construir, de alguma maneira, “o refúgio, a vibração, de um pequeno momento de intensidade poética e criativa”⁵⁷; que se abre de dentro de casa, como uma janela se abre para enquadrar uma realidade maior, “mais intensa”.⁵⁸ Uma *intempestividade* que se reproduz nesse tal *vestígio* de *monumentalidade* e que está, largamente citando, “ligada ao gosto da poesia depois de a ter lido, ao sabor da música depois de a ter ouvido, à memória da arquitetura depois de a ter visto. É a força da debilidade. Aquilo que a arte e a arquitetura são capazes de produzir, precisamente quando não se apresentam agressivas e dominantes, mas tangentes e débeis”⁵⁹, vibrando intensamente sensíveis, como o caos.

⁵³ SOLÀ-MORALES, I., ‘*Arquitectura débil*’ in Op. cit., p.74

⁵⁴ DELEUZE, G. e GUATTARI, F., ‘*Percepto, afecto e conceito*’ in Op. cit., p.241

⁵⁵ VATTIMO, G., ‘*A Quebra da Palavra Poética*’ in Op. cit., p.70

⁵⁶ SOLÀ-MORALES, I., ‘*Topografia de la arquitectura contemporanea*’ in Op. cit., p.20

⁵⁷ Id., ‘*Arquitectura débil*’ in Op. cit., p.70

⁵⁸ Id., ‘*Arquitectura débil*’ in Op. cit., p.76

⁵⁹ Ibid.

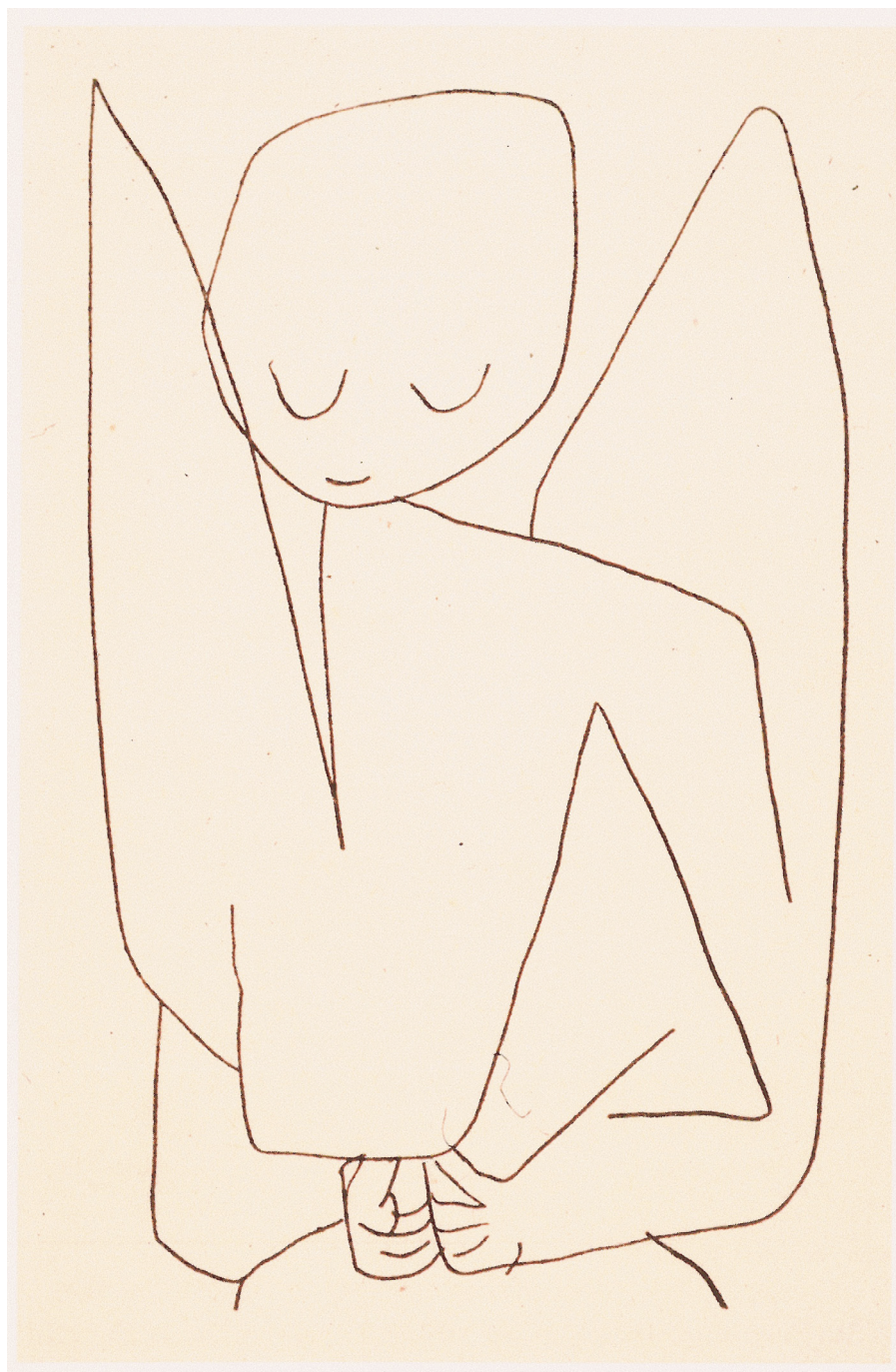


Imagem [9]

'Forgetfull Angel',
1939, de Paul
Klee.

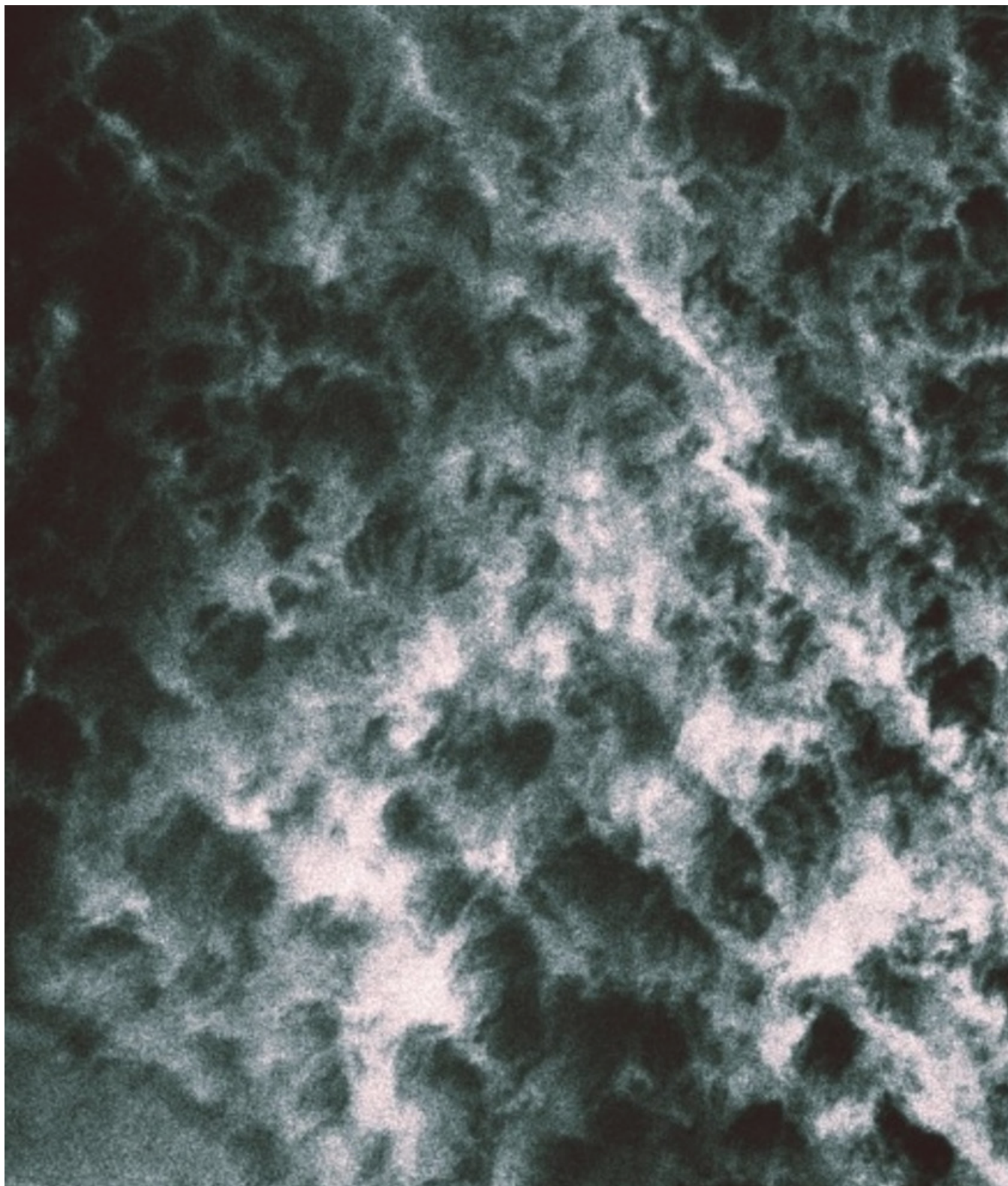




Imagem [10] - '*Mackerel clouds in reverse*', 1978, de Theodore Schwenk. Fotografia dos *rápidos* que se formam quando as correntes de ar e vento sopram contra a escarpa elevada da montanha e, por isso, formam *cumes* e *ondulações* de vapor pelo céu, como se fosse o mar, coberto de espuma.

fluidos
ventos
constelação
floresta

2

059	continuidade
073	metamorfose
089	ambiguidade
105	distância

Tal como uma nota que se solta de um acorde, ou um *coágulo de realidade* que se dilata e contrai em função do exterior, como os efeitos singulares de um mundo de “flutuações mínimas”¹, ou a cristalização do instante numa construção mental, também aqui, o projeto esboçado aparece como uma *coagulação* indefinida de registos; como uma “hidra”² de duas cabeças aparece, para a mitologia, intuindo simultaneamente de si, e do mundo, todas razões para as transformações que opera; da filosofia e da ciência, mas também da arte e da sua incomensurabilidade; de uma qualquer *realidade* presente, viva e indomável, de que se alimenta; de uma *debilidade* ou *sensibilidade* suas, que se *sobrevoem* e, aqui, *flutuam* como experiências de projeto.

Porque como resposta a uma competição internacional, lançada a novembro de 2018 pela YAC, a proposta compromete-se a explorar um espaço arriscado sobre o projeto, sobre o castelo de *La Mothe Chandeniers*, em França, sobre um gesto que o pretende restituir do abandono a que, ao longo do tempo, se foi reduzindo. E porque, em parte destruído por um fogo, a 1932, e implantado sobre um lago de canais com pontos notáveis frágeis e dispersos, o castelo mantém-se, hoje por hoje, sobre um horizonte que é também como um manto extenso de território; como uma área de intervenção que é também uma tela, para o autor, que explora *intempestivamente* a incerteza do desenho **entre a constelação e a floresta**; entre a inominável *liquidez* da distribuição dos corpos, pelo espaço, e a sua *leve e fluída* potencialidade de usos pelas tantas rajadas de tempo, que passam.

¹ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do Caos ao Cérebro’ in *O que é a Filosofia?* (trad. M. Barahona e A. Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.181

² TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘El Cultivo’ in *Argumentos sobre la Contigüidad en Arquitectura*. Madrid: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. p.51

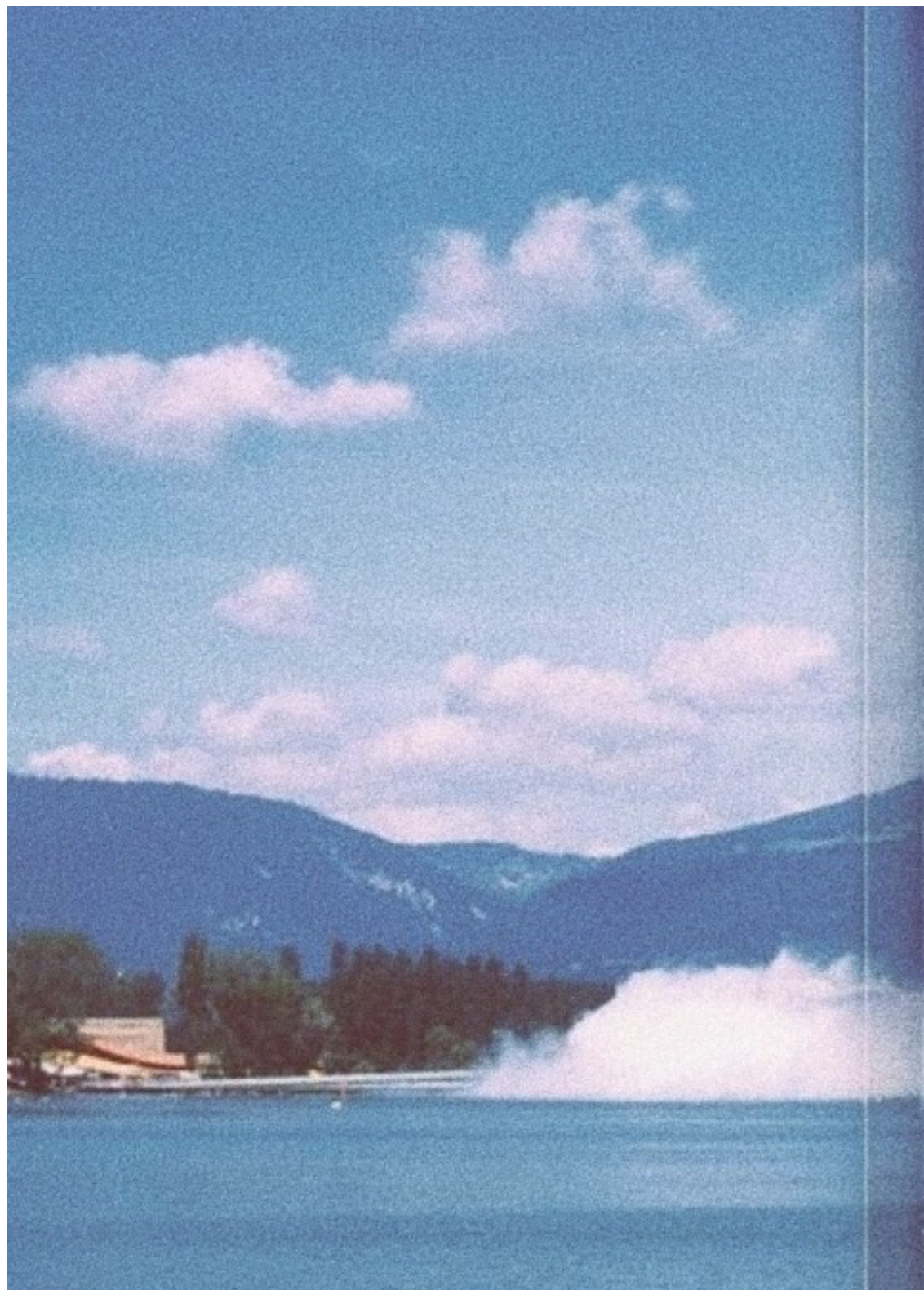


Imagem [11] - '*Blur Building*', 2002, de Diller & Scofidio, em Yverdon-lès-Bains, Suíça. Fotografia da nuvem de vapor rarefazendo-se e diluindo a paisagem entre os cumes das montanhas que se erguem, por detrás, e o barco que flutua sobre a água; sobre o vasto e quente lago, como se fosse um *Aqueronte*.



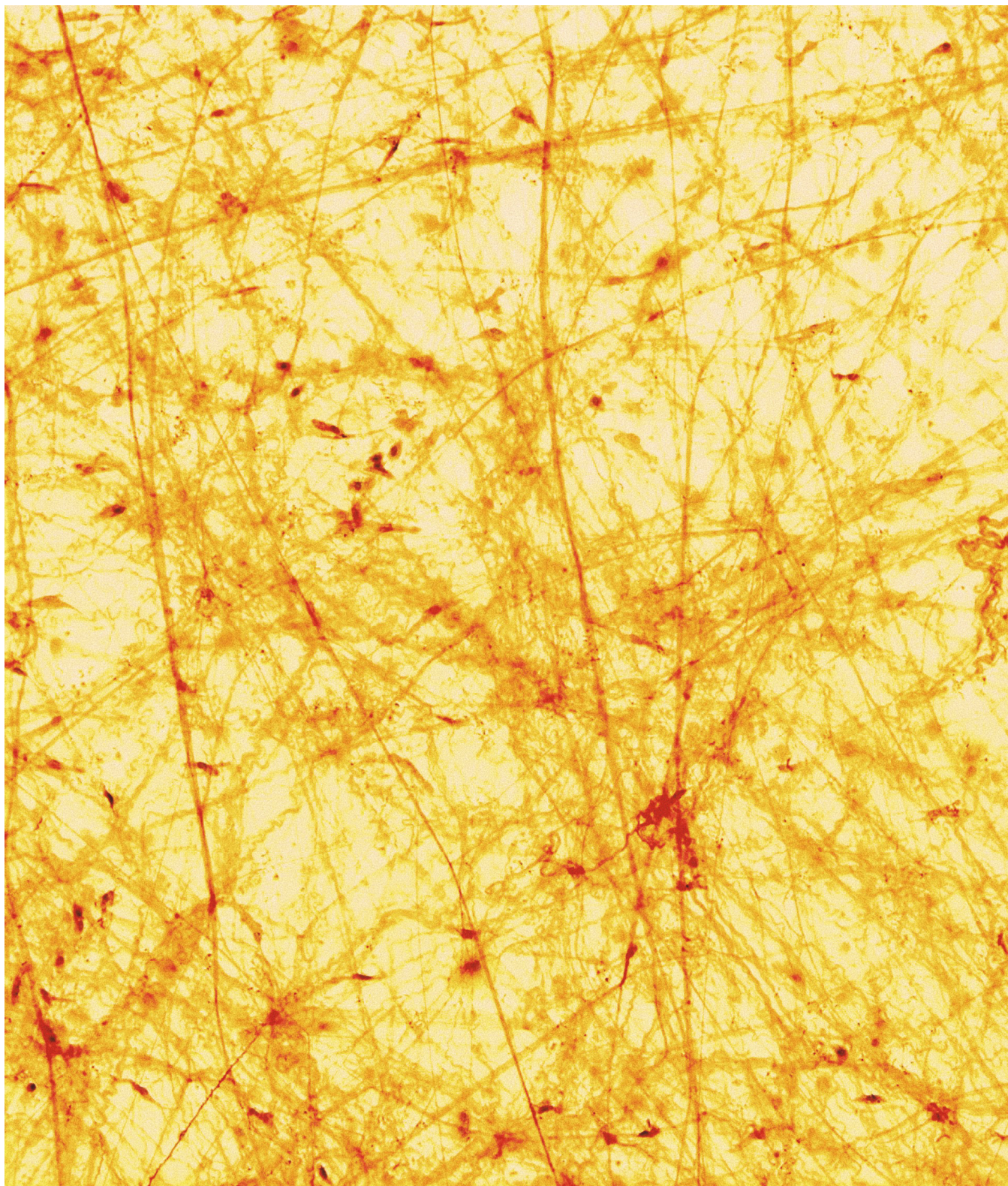


Imagem [12] - '*Areolar Connective Tissue*', 2018, Victoria College, fotografia de Dr. S. Desai, com enfoque no *tecido conectivo*, tal qual fibra de vidro, encontrado entre as glândulas, músculos e nervos que se conectam aos tecidos envolventes; como uma *membrana-base* da derme e da epiderme, que as liga ao próprio corpo, entretecendo o interior e o exterior de si mesmo.

*Tudo está concertado, maquinado, tudo é artificial, tudo está posto em cena, nada é sincero, ou, por dizê-lo de outra forma, tudo é arte; nesse caso, a arte de prolongar o suspense, melhor ainda: a arte de se manter o maior tempo possível em estado de excitação.*¹

*Não podemos mais tolerar o que dura. Não sabemos mais fazer com que o tédio dê frutos.*²

Entre “os fluidos [que] se movem facilmente”³ e que “não mantêm a sua forma com facilidade”⁴, entre aqueles que “não fixam o espaço nem prendem o tempo”⁵ e estão constantemente dispostos, ou “propensos a mudar a sua forma”⁶, Zygmunt Bauman observa, em 1999, o que diz ser o “derretimento dos sólidos”⁷ característicos da modernidade; de uma modernidade que perdura, presa à margem de uma frágil estabilidade, ou tédio, esterilizantes da condição humana. E, por isso, contra a *solidez* das estruturas de poder, contra aquilo que prescreve o organismo social e aqui, talvez, se pode refletir num projeto de arquitetura, é a *liquidez* de Bauman que aparece para captar, ou de novo, topografar a “natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade”⁸; que retrata ao estudo uma *modernidade líquida*, à luz de um novo fluir da sociedade, da arte na sociedade, de uma sociedade que está, como originalmente citava o ‘Manifesto Comunista’, “demasiado estagnada para o seu gosto, e resistente demais para mudar e moldar-se às suas [próprias] ambições”⁹. [Imagem [12]]

¹ KUNDERA, M., *La lentitud*. (trad. B. de Moura). Barcelona: Tusquets, 1995 in TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘El Cultivo’ in *Argumentos sobre la Contigüidad en Arquitectura*. Madrid: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. p.55

² VALÉRY, P., ‘Le Bilan de L’intelligence’ in *Oeuvres – Tome 2* (ed. J. Hityer). Paris: Éditions Gallimard, 1936. p.8 (originalmente apresentado numa conferência da *Université des Annales*, a 16 de janeiro de 1935).

³ BAUMAN, Z., ‘Ser Leve e Líquido’ in *Modernidade Líquida* (trad. P. Dentzien). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.8

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Id., p.9

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

Ao contrário dos *sólidos* que se mantêm claros e estanques, indiferentes às significações do tempo e da mudança, em Bauman, para os *fluidos* que correm e passam, que *atravessam e cobrem* o território, “o que conta é o tempo, mais do que o espaço”¹⁰, que pretendem ocupar e apenas preenchem, por um momento. É o tempo que ocupam no *instante* do acontecimento, nessa fugacidade que os gera, conforma e transforma como um *derretimento* constante, como uma *continuidade* ou um “traço permanente da modernidade”¹¹, *fluída*, que aqui se reflete.

Um traço que representa, por isso, uma luta da sociedade à luz de um novo confronto entre o espaço e o tempo, entre o *domínio* e a *flexibilidade*, entre a *solidez* e a *leveza*; que faz do espaço “o lado sólido e impassível, pesado e inerte, capaz somente de uma guerra defensiva, de trincheiras”¹², como um obstáculo que se impõe ou um refúgio que se ergue contra as vagas do tempo que correm; que faz do tempo o “lado dinâmico, ativo na batalha, sempre na ofensiva”¹³, como a força ou a arma da conquista, *colonizando* o espaço da descoberta; que, por isso, faz das descrições dos *fluidos* as “fotos instantâneas, que precisam de ser datadas”¹⁴, como as fotos de uma *modernidade* que, para Bauman, começa quando o espaço e o tempo se podem teorizar enquanto “categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser (...) aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos a uma estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca.”¹⁵

Daqui que o projeto de uma *modernidade líquida* se possa, também, *dissolver* entre a arquitetura, liquefazendo-se como todos os *fluidos* que correm numa *não-linearidade* real; numa *não-linearidade* próxima àquela que Yona Friedman escreve, por isso, e desenha em 1959,¹⁶ sobre uma *arquitetura de improvisação*, sobre uma “arquitetura móvel, por definição, efêmera, cuja disposição, volumes, formas e elementos mudam de acordo com os contextos em mudança”¹⁷. Como uma arquitetura que se adapta continuamente às necessidades do seu *usuário*, do homem, animal que a usa em constante movimento e é a *arquitetura espaço-tempo*, para o arquiteto, um organismo que *vive* entre os movimentos erráticos e imprevisíveis do seu tempo; que admite uma mudança, ou uma *progressão* que “não é contínua, no sentido matemático do termo”,¹⁸ porque não prevê, posto um estado determinado, aquele que o futuro lhe pretende atribuir; porque flui “independentemente de qualquer teoria, (...) e não há regras”.¹⁹

¹⁰ BAUMAN, Z., ‘*Ser Leve e Líquido*’ in Op. cit., p.8

¹¹ Id., p.12

¹² Id., p.16

¹³ Ibid.

¹⁴ Id., p.8

¹⁵ Id., p.15

¹⁶ FRIEDMAN, Y., e ORAZI, M., ‘*A Sort of Foreword*’ in Yona Friedman – *The Dilution of Architecture* (ed. N. Seraj). Zurique: Park Books, Archizoom, 2015. p.25

¹⁷ Id., ‘*Architecture as Improvisation*’ in Op. cit., p.29

¹⁸ Id., ‘*“Space-Time” Architecture*’ in Op. cit., p.35

¹⁹ Ibid.

É, assim, este “derrocar, a fragilidade, o quebradiço, o imediato dos laços e redes humanas”²⁰, é a “diluição da arquitetura”²¹ aquilo que se pode ler entre o tempo e o espaço de Bauman e Friedman; entre os textos que chegam da filosofia, no final de século XX, e aqueles que, em 2013, o arquiteto francês vem reunir e compilar. Mas é Solà-Morales que, de novo ao presente estudo, e em 1977, vem fixar esta ideia de *liquidez* ao projeto de arquitetura, ao correr da arquitetura entre o tempo e o espaço do homem, entre uma *estabilidade* vitruviana em derretimento e os movimentos, possíveis, de um *corpo*, que a ocupa numa nova e dinâmica rede de *continuidades* pelo território.²²

Vem, por isso, propor uma *arquitetura líquida*, uma “arquitetura materialmente líquida, atenta e configuradora não da estabilidade mas da mudança. Uma arquitetura do tempo mais do que do espaço”²³, cujo sentido é ler e interpretar uma organização móvel dos *fluxos* do território; destas categorias que duram, frágeis e dinâmicas, reunindo num só plano, numa área ou tela, os conjuntos das *experiências* possíveis dos sujeitos. Uma arquitetura que pensa e age à luz das “formas fluídas, mutáveis, capazes de in-corporar, de fazer fisicamente corpo não com o estável mas com o instável, não buscando uma definição fixa e permanente de um espaço mas dando forma física ao tempo, a uma experiência de durabilidade em mudança.”²⁴ Dando forma a tudo o que é *líquido*, àquilo que substitui a *firmeza* pela *fluidez*, a primazia do espaço pela primazia do tempo; a uma arquitetura que representa, antes de mais, “um sistema de acontecimentos, nos quais o espaço e o tempo estão simultaneamente presentes como categorias abertas, múltiplas, não redutoras, organizadoras desta abertura e multiplicidade”²⁵. Uma arquitetura que não vem para se expressar, ou impor, como uma ordem totalizante, mas que aparece fragilmente deste caos, desta pura *diluição*, talvez, *oceano de dissemelhanças*, como uma “composição de forças criativas, como arte”²⁶. Uma arte que não está dirigida à representação nem ao espetáculo, mas que vem para se “dobrar sobre si mesma”²⁷ para se *criar* numa *flutuação* em permanente “devir fluxo”²⁸. Uma arquitetura que vive em intermédio do espaço e do tempo, onde “são líquidas ou viscosas, certamente fluídas, as tinturas e a cor com que os corpos, diretamente, se sujam e mancham os solos, as paredes e os lençóis. [Onde] É líquida a água que cai unificando os materiais das muitas ações”²⁹ e é um único gesto que une a *solidez* do espaço à *fluidez* do tempo, como que num estado intermédio entre o material e o imaterial, para Solà-Morales, entre o gelo e o vapor.

²⁰ BAUMAN, Z., ‘*Ser Leve e Líquido*’ in Op. cit., p.22

²¹ FRIEDMAN, Y., ‘*Architecture as Improvisation*’ in Op. cit., p.29

²² SOLÀ-MORALES, I., ‘*Arquitectura Líquida*’ in DC. Revista de crítica arquitectónica, nº 5-6, 2001. p.26

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Id., p.29

²⁷ Id., p.32

²⁸ Ibid.

²⁹ Id., p.30

Daqui que esta ideia de *continuidade*, de *fluidez* e de *durabilidade*, de um espaço e de um tempo em contínuo diálogo, não se venha a ler como o *tédio intolerável* de Valéry, no prefácio de Bauman, mas como a “intuição do devir (...) como a multiplicidade da experiência dos espaços e dos tempos, [que há de] fundar-se nesta continuidade múltipla, na qual os acontecimentos não fixam objetos, nem delimitam espaços, nem detêm tempos”³⁰. Na qual esta ideia de *devir fluxo*, que ainda agora se citava, não vem remeter a uma ordem totalizante, a uma verdade absoluta, rígida, que se estende sobre as atividades e o espaço do homem, mas à “contingência”³¹ que os molda no fluir dos acontecimentos, às “estratégias”³², como escreve também, que se estabelecem pelo território como as várias distribuições dos *indivíduos*, dos *bens* e da *informação*, como as leves distribuições que brotam, naturalmente, de um “tempo coletivo, anónimo, envolvente na qual a arte se sublima em puro devir e na qual o espaço é constantemente produzido pelo instante e devorado pela ação.”³³

Entre os campos de cultivo rasos, fragmentados em porções de cor verde e castanha como um mosaico, apareceu de repente um círculo verde enorme e perfeito. Mas conforme nos íamos afastando de Casablanca, iam diminuindo os campos de cultivo verdes e aumentando, em proporção inversa, os de terra avermelhada. Às vezes viam-se partes tão encarnadas que pareciam escorrer sangue. De vez em quando viam-se as auto-estradas a traçar linhas retas e, contrastando com elas, os cursos de água, serpenteando.

*Vários sulcos de água fluíam no meio do deserto sem que a mão do homem alguma vez lhes tivesse tocado. Cada um formava grandes meandros constantemente. Nenhum descrevia uma linha reta.*³⁴

Serpenteando, então, entre os vários sulcos de água do deserto, entre o espaço e o tempo que se criam e consomem numa realidade imprevisível, dominada pelo instante e pela ação, Toyo Ito reflete esta ideia de *continuidade* à luz de uma outra perspetiva, nova ao presente estudo, sobre um mundo que agora “muda radicalmente de acordo com a forma como se interpreta o corpo humano”³⁵. Porque, entre o espaço e o tempo que aqui se têm debatido, entre os campos de cultivo rasos, verdes, castanhos e vermelhos, em ‘Escritos’, é “desde o alto céu de Marrocos”³⁶, em 2000, que se introduzem à luta, sempre em jogo, os *corpos fluídos* do homem, na arquitetura. Os *corpos fluídos* que vivem e se

³⁰ SOLÀ-MORALES, I., ‘Arquitectura Líquida’ in Op. cit., p.28

³¹ Id., p.32

³² Ibid.

³³ Id., p.31

³⁴ ITO, T., ‘Teoría de la arquitectura fluída’ in *Escritos* (ed. J.M.^a Nadal). Murcia: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007. p.68

³⁵ Id., p.70

³⁶ Id., p.67

relacionam, continuamente, sob o tempo e o espaço da arquitetura; que emergem de um mundo *líquido* tal como um “plasma do movimento da água ambiente”³⁷ e, por isso, mudam constantemente o seu próprio estado, fluindo entre si como o caos, como escreve a hidrodinâmica de Schwenk, como um “corpo dinâmico, (...) um mesmo princípio que relaciona o tecido orgânico, a sua função e o ambiente que envolve todo o organismo.”³⁸

Um *corpo fluido*, não mais estável nem permanente, mas que vive pelo espaço, como os sulcos da água vivem pela areia do deserto; como um organismo que nasce e que morre, como os *protozoários unicelulares*, os biomas compostos na primordialidade do calor e da humidade que o continuamente relembram desse gesto “primitivo”³⁹ a que a arquitetura se pode resumir. Um *corpo fluido* que, ao mesmo tempo que se quer identificar com a corrente da natureza, com a topografia do território, com a água, com o vento, é também quem os tenta fixar a um “mínimo fomalismo durável”⁴⁰. Porque, por muito que se queira seguir com esta corrente, como até agora se tem tentado seguir *fluida e mutável, leve, múltipla e aberta*, por muito que se queira seguir este *fluxo* da natureza, se desprovido de uma ação inversa, de um gesto que o fixe contra uma *liquidez* absoluta, o projeto, como é, virá somente acentuar a “diferença abismal [que existe] entre a geometrização total do corpo e da arquitetura, e a abstração total da natureza”⁴¹, fazendo-se literalmente no vazio porque, assim, “não pode subsistir.”⁴²

Neste sentido, em Solà-Morales, na *arquitetura líquida* que se conforma como a “experiência do lugar de fluxo”⁴³ onde os organismos e as coisas se sublimam e relacionam continuamente, é a *firmitas* vitruviana que chega como o sinónimo recorrente desta certa consistência física, a que o *corpo* de Ito vem apelar, dessa “capacidade de estabilidade e permanência em constante desafio do tempo”⁴⁴, do passar do tempo. Mas “uma arquitetura firme, estável, é também uma arquitetura sólida”⁴⁵ e, por isso, a imagem que constrói sobre si mesma, sobre um construir tratadístico, sobre aquilo que escreve ser a “tradição”⁴⁶, aparece, aqui, como a silhueta de um corpo simétrico, de uma massa estática, de um sólido firme cujo centro relembra um umbigo e, assim, representa, para Solà-Morales, uma “condição material, fisicamente consistente, construtivamente sólida, delimitadora de um espaço, aquilo que faz com que durante vinte e cinco séculos a arquitetura ocidental seja um saber e uma técnica ligados à permanência.”⁴⁷

³⁷ ITO, T., ‘Teoria de la arquitectura fluida’ in Op. cit., p.69

³⁸ Ibid.

³⁹ Id., p.72

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Id., p.73

⁴² Ibid.

⁴³ SOLÀ-MORALES, I., ‘Arquitectura Líquida’ in Op. cit., p.33

⁴⁴ Id., p.25

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Id., p.26

À permanência de uma condição material, assim, firme e consistente, que ao longo dos tempos foi crescendo, talvez, entre a arquitetura e o homem, entre o espaço e a carne, o projeto e o *corpo*. Entre um *corpo* que, durante séculos, foi medido e desenhado, bidimensionalmente completo no papel, mas que à luz desta nova *liquidez*, desta nova leitura que Toyo Ito lhe possibilita, se vem transparecer como um *fluido*, como a outra face da moeda, visível, como aquilo que escreve ser “um movimento dentro de um fluido”⁴⁸ e, por isso, se afasta diametralmente da ilustração vitruviana aqui refletida: de uma perfeição, ou harmonia, geometricamente estáveis, fixas a uma “verdade profunda e essencial em relação ao homem e ao mundo”⁴⁹ que, já Bauman, diz ir derretendo.

Daqui que, entre a ideia de *fluidex* e uma mínima necessidade de permanência, “entre a instabilidade do fluxo incessante [do tempo, do espaço, do corpo] e a estabilidade que se alcança em saber superá-lo”⁵⁰, como escreve, seja possível refletir-se, contemporaneamente em Toyo Ito, uma arquitetura gerada à luz de “uma nova relação momentânea de tensão”⁵¹; de um campo de forças que nasce, naturalmente, como se fosse uma perturbação durável, coagulada no meio ambiente, como o distúrbio que se produz quando se põe a mão na corrente vazante de um rio, e, por isso, se cria um “remoinho”⁵² no fluir da água corrente. Um *remoinho* que se move e, por isso, “interfere com os que já havia antes, formando uma corrente mais complexa”⁵³, transformando aquilo que escreve ser a *arquitetura fluída* neste gesto feito vórtice, que se vai densificando pelo *fluxo* incansável do real, como “um novo remoinho, [que se introduz] entre os inumeráveis já existentes, para estimular os envolventes, e provocar uma nova corrente no espaço periférico.”⁵⁴

Uma arquitetura que vive, por isso, como a arte em Deleuze e Guattari, como a *sensação* que vibra e ressoa entre as suas harmónicas, como a *força* deste “caos oceânico”⁵⁵ que continuamente se restitui em *monumento* da composição. Uma nova corrente, mais complexa, que em Solà-Morales se escreve “a meio caminho do espaço e do tempo, vivendo em tensão de prioridades opostas”⁵⁶: um novo correr para a arquitetura que é, por fim, como o *fluxo* que se projeta continuamente “desde o centro destes diversos e pequenos remoinhos”⁵⁷, onde o homem se reúne e, por isso, se relaciona e reproduz, talvez, no quente e húmido *refúgio* que tece para habitar junto à palavra, e ao fogo.⁵⁸

⁴⁸ ITO, T., ‘Teoria de la arquitectura fluída’ in Op. cit., p.70

⁴⁹ Id., p.71

⁵⁰ Id., p.80

⁵¹ Id., p.77

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Do caos ao cérebro’ in *O que é a Filosofia?* (trad. M. Barahona e A. Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.179

⁵⁶ SOLÀ-MORALES, I., ‘Arquitectura Líquida’ in Op. cit., p.26

⁵⁷ ITO, T., ‘Teoria de la arquitectura fluída’ in Op. cit., p.77

⁵⁸ SOLÀ-MORALES, I., ‘Arquitectura Líquida’ in Op. cit., p.25

No teatro Noo, o qual se diz ser a arte na qual se conseguem as formas mais perfeitas, a postura de um ator é uma “postura de ansiedade” (...) A parte superior do seu corpo inclina-se para a frente, e mantendo-se nessa postura alça-se e enche o peito. Diz-se que ao conseguir esta postura, engendra no seu interior a força de que necessita para rejeitar a ansiedade. Assim, na dança do Noo, não se trata simplesmente de mover-se pelo cenário, mas de transladar-se até onde o leve a força que nasce das posturas assumidas. Diz-se que neste movimento, a dança se converte numa “corrente de forças”.⁵⁹

É, por fim, nesta *postura de ansiedade* que o projeto para *La Mothe Chandeniers* aparece, dançando entre temas, agora, como um experimento prático para o presente estudo; nesta *corrente de forças* que se sincroniza como um *fluido*, no projeto, e se arremoinha entre o que é o programa e o lugar, entre uma *continuidade* gerida em intermédio do que pode ser um tempo programático *líquido* e um espaço de *lugares de fluxo* em campo aberto, qual território, tela ou área de intervenção por transformar.

A proposta, em competição, mesmo que com pouco tempo para se debruçar sobre a escrita e a produção teórica de todos estes autores, até agora convocados, mesmo que sem espaço para se extravagar além das exigências formais a que o concurso apela, por questões de apresentação e formato, pelas normas e regulamentações que impõe, tenta sempre apontar, e antes de tudo, a uma ideia de *continuidade*, a um registo e a uma leitura propositivos que se podem estender e, aqui, transbordar por todas as ideias compostas. A uma ideia de *continuidade*, por assim dizer, como aquela que Trillo de Leyva regista e argumenta, também, sobre a arquitetura, como uma espécie de “pre-matéria, de um pensamento, [de] algo que não necessita de elaboração”⁶⁰, mas que aparece, mesmo assim, interpreta e propõe as suas interferências sobre o mundo material, a sua forma e matéria, em permanente evolução. A uma ideia de *continuidade* que leva o desenho a procurar as tais estratégias que dão forma ao sítio, às móveis distribuições dos *indivíduos*, dos *bens* e das suas *informações*, pelo mundo; dos sujeitos, dos lugares, e dos objetos, pelo projeto que os continuamente tece e destece, ancorando à margem *frágil*, certamente *líquida*, das ruínas do castelo. De um castelo que, implantado sobre uma nova rede de *continuidades*, agora, sobre os *corpos* e os *remoinhos* já retratados, pode finalmente sobreviver, argumentadamente “livre”⁶¹, talvez, na dialética relação que mantém entre a arquitetura, o sítio e a natureza, que o envolvem.

⁵⁹ ITO, T., ‘Teoría de la arquitectura fluida’ in Op. cit., p.80

⁶⁰ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘Introducción’ in Op. cit., p.16

⁶¹ Ibid.

Daqui que, arremoinhando-se entre a corrente, interferindo continuamente nos espaços onde atua, entre a nova tela que se propõe e a da velha singularidade, por fim, o projeto para *La Mothe Chandeniers* tenha vindo introduzir estes tais *lugares de fluxo*, quase que espontaneamente, por todo território; tenha vindo introduzir estas permanentes dilatações do lugar, pela envolvente, como os traços que possibilitam esquiçar os movimentos previstos pelas várias atividades dos sujeitos, ao projeto, pelas plantas que crescem, pela água e pelo vento que seguem os pontos e os planos que moldam o território. Daqui que, arremoinhando-se entre a corrente, entre o museu e o anfiteatro, o castelo e a habitação, a cafeteria, o spa e entre todo o território, o projeto para *La Mothe Chandeniers* tenha vindo introduzir estes tais *lugares de fluxo* que são como os remoinhos, de Toyo Ito, que se interseam e relacionam entre si, transformando-se continuamente para poder “integrar a arquitetura no ambiente como um dos elementos que o compõem. Uma arquitetura que não enfrenta a natureza como uma entidade independente senão que se incorpora nela”⁶², transformando-a e dissolvendo-se, conjuntamente, entre o ambiente que a recebe e aquele que, posteriormente, compõe. [Imagem [13]]

Daqui que, recortando o território como um *animal*, deambulando entre a *casa* e o *universo*, entre o caos e a *sensação*, seja agora o *corpo fluído* do visitante, como escreve Toyo Ito, que vem “selecionar o espaço das suas [múltiplas] ações sucessivas”⁶³; quem percorre e simultaneamente transforma o projeto, de acordo com a *não-linearidade* dos seus percursos, serpenteando como um *tempo líquido* que lhe rastreia as suas próprias *vivências* e as *sensações* no lugar; quem decide, entre as *correntes de forças* propostas e as inumeráveis já existentes, esse sítio que o faz querer transladar-se, ansiosamente como no Noo, até onde a força e as suas posturas o levem; aqui, entre a *exposição* e o *espetáculo*, o *lazer* e a *habitação*, entre a *singularidade* do castelo e os *observatórios* que se ramificam por toda a área de intervenção.

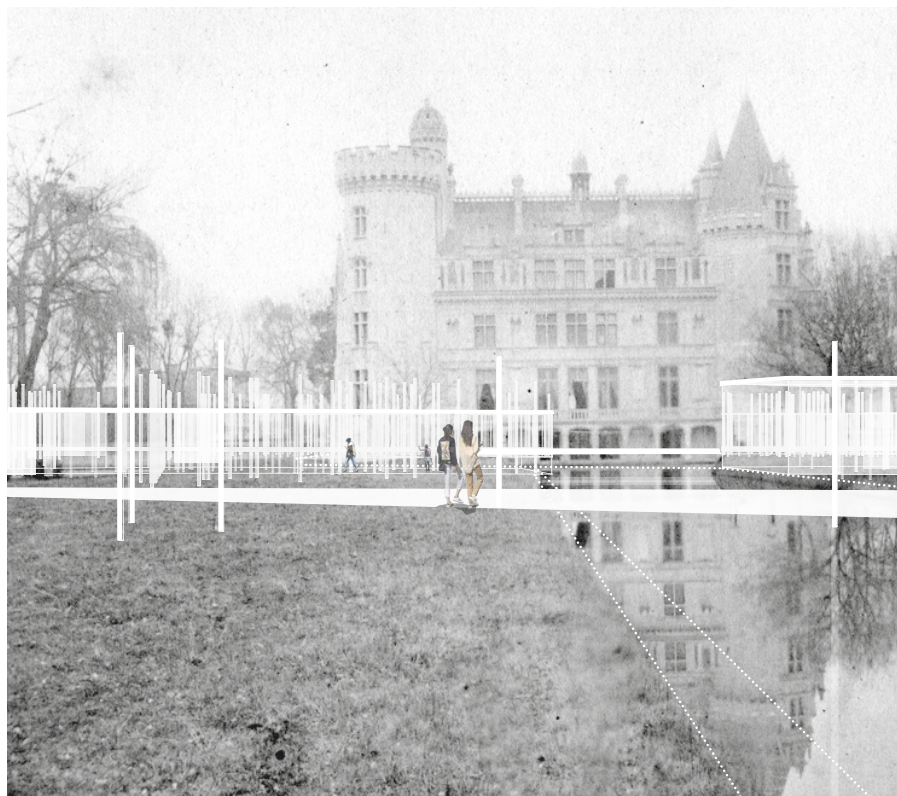
Porque, entre a plataforma de betão que se estende, rasa, a indicar os trajetos predefinidos pelo autor, e a cobertura que os espelha, que os duplica no imaginário de quem os vive, no projeto, a distância e a orientação física dos circuitos redescobre-se, unicamente, na visão do sujeito; e o trabalho de quem os desenha é, talvez e somente, o de potenciá-los, entretecendo-os. É o *corpo fluído* do visitante quem dá às delicadas asas da *Borboleta*, na ciência, a autenticidade de um *corpo*; à ex-

⁶² ITO, T., ‘Teoría de la arquitectura fluída’ in Op. cit., p.76

⁶³ Id., ‘Cómo será la realidad de la arquitectura en la ciudad del futuro?’ in Op. cit., p.198

Imagem [13]

Vista poente do projeto, sobre o castelo. Montagem fotográfica do autor



periência do *Aion*, na filosofia, ou à *debilidade* do contemporâneo, agora, um organismo que as pode operar. E, por isso, “é dizer que o reconhecimento do espaço consiste em entrelaçar a relação abstrata com os atores, sente-se onde se sente o espectador”⁶⁴; e, por isso, é também dizer que a estratégia não se quer ler na hierarquização de frações de terreno viáveis, nem na concentração de todo o seu uso e atividades num só ponto, denso e eterno, como o *Aleph*, senão que sempre aberta e dispersa pelo território, como uma proposta de arquitetura em que os diversos *remoinhos* produzidos se cobrem com uma película ligeira, seguindo a corrente incessante das *informações*, dos *bens*, dos *sujeitos* e da envolvente, constituindo o mínimo mecanismo possível para que se possam evidenciar, visual e materialmente, “tanto os feitos do homem como o devir da natureza.”⁶⁵

Mostras de gestos simples, como escreve, que se originam de forma espontânea pelos acontecimentos previstos entre o *cérebro* e o irracional, como um espaço que, no seu conjunto, “não é mais do que o ponto onde se entrecruzam as infinitas estelas tecidas por cada um.”⁶⁶

⁶⁴ ITO, T., ‘Cómo será la realidad de la arquitectura en la ciudad del futuro?’ in Op. cit., p.198

⁶⁵ Id., ‘Teoría de la arquitectura fluida’ in Op. cit., p.72

⁶⁶ Id., ‘Cómo será la realidad de la arquitectura en la ciudad del futuro?’ in Op. cit., p.198

Um projeto que neste sentido, sempre relativo, não pretende esclarecer nada, nem clarificar nem hierarquizar soluções ou perspectivas; que não pretende discursar sobre um significado específico, nem uma única verdade, nem uma natureza para todas as coisas e, por isso, não quer conformizar a *variabilidade* do mundo das ideias, que não são o que se pensa, nem a verdade das coisas, nem aquilo que se sente. Porque tal como um *líquido*, que flui pelo território, tal como este *corpo fluído* que se adapta constantemente à circunstância que o envolve, agora, é o projeto que vem para diluir esta realidade maior a que Solà-Morales se apegava, que se vê pela janela como uma fenda aberta em Deleuze, também, e que pode ser como o rio que corre nas *ciudades interiores* de Trillo de Leyva, como escreve, “capazes de converter em imagens as rugosidades das nossas razões”⁶⁷, os traços caóticos de um organismo vivo, que percorre o espaço e se ramifica entre os seus vários e dispersos tempos, feitos arquitetura. [Imagem [14]]

Uma *ficção* possível, nesta prova, que citando agora o teatro físico de Kantor, gostava “zelosamente [de] defender, até às últimas consequências, contra a intolerância de um mundo indiferente.”⁶⁸



Imagem [14]

Vista nascente do projeto, sobre o castelo. Montagem fotográfica do autor

⁶⁷ TRILLO DE LEYVA, J. L., 'Introducción' in Op. cit., p.17

⁶⁸ KANTOR, T., 'La Condition d'Acteur' in *Le Théâtre de la Mort* (trad. R. Mallet). Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1977. pp.162-165

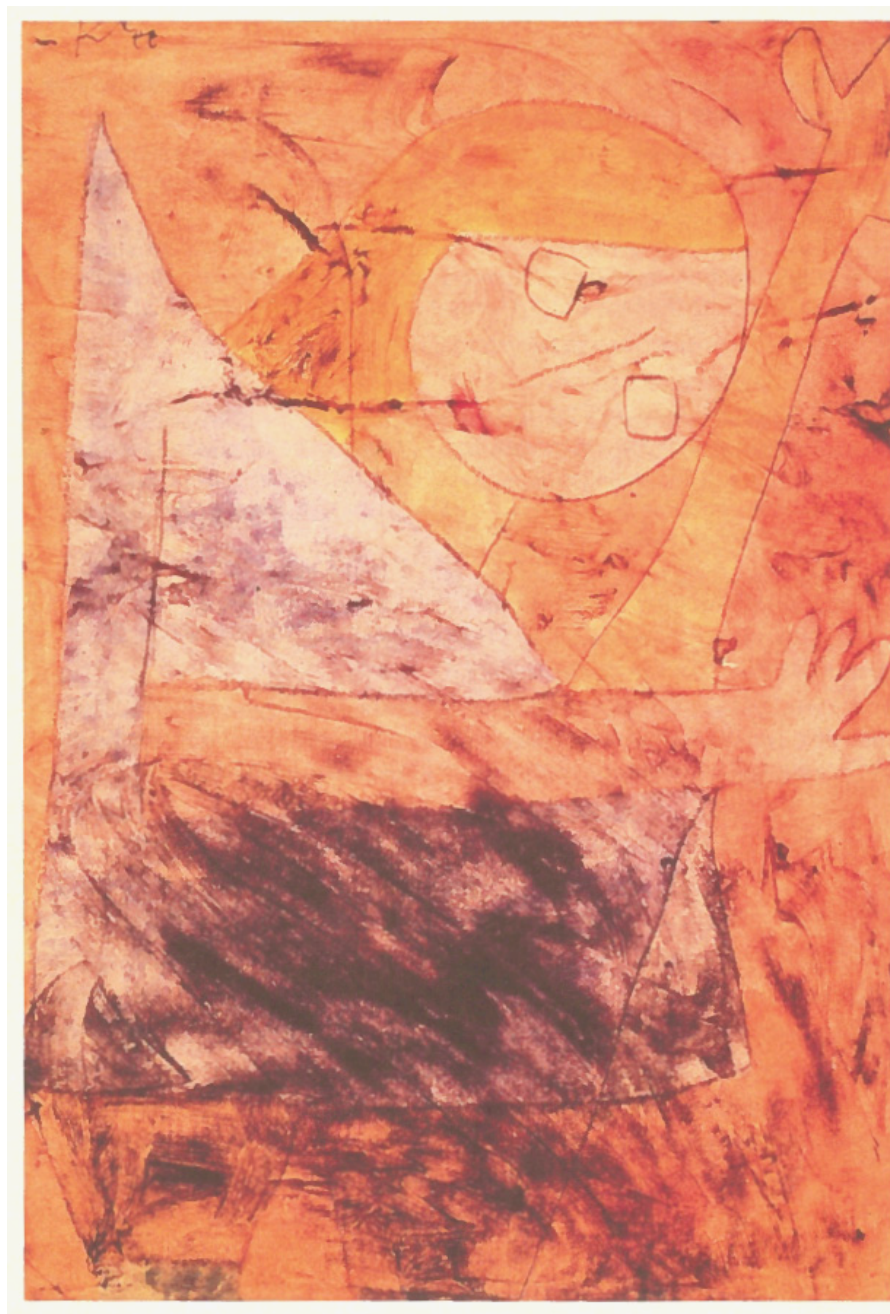


Imagem [15]

'Angel Still Groping',
1939, de Paul
Klee

THE EXPO- SITION SYSTEM

A **MIND GALAXY'S** SET OF SOLAR SYSTEMS, DIVIDED IN **THREE PARTS**. PRODUCES A SPACIAL SEQUENCE DESIGNED FOR THE BLACKHOLE EXPOSITION AND TICKETING

THE SPECTA- CLE SYSTEM

A **MIND GALAXY'S** EMPTY REGION, WITH A **PAVILLION** GENERATED TO **HOST THE EVENTS** OF THE SINGULARITY. WITH A PROXIMITY TO THE OLD STRUCTURE, IT THROWS A SET OF CALEIDOSCOPIC VIEWS

THE LEISURE SYSTEM

A **BODY GALAXY'S** WATERY STATE OF MATTER.

TARGETED TOWARDS THE SINGULARITY, IT IS KNOWN FOR ITS **BATHS** AND **POOLS**. A MANDATORY RELAXATION SITE OF THIS UNIVERSE

THE BI- NARY LIVING SYSTEMS

A DISPERSED SET OF STARS WITHIN THE CONDENSED SYSTEM OF THE **BODY GALAXY**

RESPONSIBLE FOR THE BIRTH OF **INDIVIDUAL HOUSING UNITS** AND A RESTPLACE, WITH A **CAFETERIA** STATION

* CURRENTLY, UNDER A BIG MIRRORED GATHERING NEBULA

THE CONSTE- LATION

AN ALIGNMENT OF
STARS
ROUTING **PATHS**
AND OBSERVATO-
RIES THROUGHOUT
THE SINGULARITY'S
STELLAR SPACE

IT IS KNOWN TO
BE AN ORGANIC
APPROXIMATION OF
WHAT CAN BE THE
EXPERIENCE OF THE
SINGULARITY AND
ITS **ASTRONOMIC**
SURROUNDINGS

THE OBSERVA- TORIES

A SEQUENCE OF
OBSERVATIONAL
POINTS, COMMONLY
KNOWN AS SMALL
COLLECTORS OF
GRAVITY

ALLOW ANY
SPECTATOR TO
ADMIRE BOTH THE
SINGULARITY AND
ITS MATERIALIZED
STELLAR SYSTEMS
ALL AROUND THE
SITE

P L A N
1 : 1500

THE FIVE SOLAR SYSTEMS

ELEVATION
1 : 1500



Imagem [16] - '*Water snatched into the air*', 1978, de Theodore Schwenk. Tal como o ar se infiltra na água e borbulha, como a espuma, sobre a forma de gotas pela corrente, também a água precipitada no ar vem gotejar, condensando-se, no *jogo* constante do ambiente: do ar, elemento fluido, que é também a corrente do vento.

Em pleno inverno, costumava ir para a escola patinando sobre o lago completamente gelado. Nas noites de maior frio, o gelo partia-se, e recordo ter escutado entre sonhos como ressoava em plena noite o seu ruído metálico e ameaçador, como quando estala uma mina. No dia seguinte, ao amanhecer (...) subia ao piso de cima a contemplar da janela o arco-íris de tons pálidos que aparecia virado a oeste, flutuando pela superfície do lago. Todo ele no meio da neblina matinal.¹

Entre o gelo e o vapor, do inverno, “no pouco tempo em que o corpo flutua, passando levemente do mundo transparente ao mundo intransparente”², sonhando substituir por sons e palavras as tantas impressões visuais que estão diluídas na mente humana, para Toyo Ito, o projeto de arquitetura vem, agora, veicular esta capacidade de se *metamorfosar* entre as imagens mentais formuladas impressivamente sobre a realidade, em desenho, e aquelas que o projeto lhe transporta, continuamente, à materialidade do mundo; entre as águas do lago gelado e o arco-íris que as evapora, pela manhã, ou as mil narrações de uma larva que eclode em *devir* da *Borboleta*, pronta a repousar sobre o seu “brando e esbranquiçado”³ casulo recém-nascido. A arquitetura como um desenho na paisagem, como a expressão de um desenho na paisagem à hora do crepúsculo, no qual tudo aquilo que tem forma e cor definidas, tal como profundidade e textura, se apaga e acende de negro, brilhando nesta consistência “ambígua e suave, diluindo-se entre a capa de ar [que nos rodeia], roxa clara e opaca.”⁴ [Imagem [16]]

¹ ITO, T., ‘La Arquitectura como Metamorfosis’ in *Escritos* (ed. J.M.^a Nadal). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007. p.81

² Id., p.82

³ Id., p.83

⁴ Id., p.84

Se estas expressões baseadas no desenho, na linguagem do desenho, surgem para “fixar a corrente constante das imagens”⁵, entre o *fluxo* de um mundo nebuloso de ruídos e significados, e um igualmente múltiplo e disperso de sujeitos que as veiculam, para Toyo Ito, o projeto de arquitetura pode então considerar-se como a “fixação do lugar onde se desenlaçam os atos contínuos dos homens”⁶; um lugar móvel e mutável, aberto às transformações do tempo, que abriga o animal e o território sob um mesmo espaço, ou *refúgio*, como uma delicada membrana que os cobre antes de desaparecer ou, de novo, de se dissolver no vazio de onde veio.

Para o arquiteto japonês, assim, pode inclusivamente dizer-se que a “verdadeira imagem da arquitetura é aquele espaço suave e flexível, como uma fina película que envolve o corpo humano e o cobre na sua totalidade”⁷, como um casulo tecido para albergar a transformação da *Borboleta*, ou um simples protozoário, fluindo continuamente entre os demais. A realidade, ou aquilo a que se tem vindo chamar de realidade, converte-se assim na “matéria de manipulação”⁸ do pensamento, das imagens, da arquitetura; de uma narrativa que continuamente se constrói numa relação analógica com o mundo, mais do que numa relação lógica e dedutiva, imediata entre os encadeamentos que se vão sugerindo, aqui e ali, entretecendo-se. Daqui que, à lógica e à racionalidade do discurso, até então traçados, e à *não-linearidade* do processo de transformação de uma ideia em palavras, em desenhos, em projeto, como Toyo Ito referia, se tenha agora que acrescentar “a capacidade de fabulação, sem a qual toda a ação humana se converte em rotineira e reiterativa”⁹, sem a qual o projeto de arquitetura opera, como escreve Trillo de Leyva, na invenção de formas vazias, ou na iteração de vocabulários simbólicos que se veem há muito, e talvez, já, sem significado:

*Se desdobrássemos as folhas onde está escrita a narração da realidade, nas suas dobras acharíamos encontros imprevistos, produzir-se-iam saltos no tempo, e os seus diversos fragmentos encontrariam uma nova sequência. Uma e mil narrações surgiriam de uma mesma matéria. É este dobrar e desdobrar aquilo a que denominamos fabular, e a transcendência do ato procede, surpreendentemente, do rompimento do nosso próprio transcender. (...) Uma operação que impregna e ilumina toda a atividade criativa (...) como o mecanismo impulsionador da evolução, como antídoto ao formalismo do projeto.*¹⁰

⁵ ITO, T., ‘La Arquitectura como Metamorfosis’ in Op. cit., p.87

⁶ Ibid.

⁷ Id., p.88

⁸ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘Metamorfosis’ in *Argumentos sobre la Contigüidad en Arquitectura*. Madrid: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. p.19

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

É a *dobra*, para Deleuze, a “continuidade do avesso e do direito”¹¹, em 1969, “a arte de instaurar esta continuidade, de tal maneira que o sentido na superfície se distribui dos dois lados ao mesmo tempo”¹². Uma realidade desdobrável, que faz corresponder “o mínimo de tempo desempenhável, ao máximo de tempo pensável”¹³, tal como para o *Aion*, no filósofo; uma *dobra* que destece a realidade em fragmentos transitórios e que trata, ainda assim, de se dobrar sobre si mesma, de se refletir sobre os corpos vivos que a percorrem, sobre o animal, a matéria orgânica que, eventualmente, a recorta e habita. Uma *dobra* que não trata apenas “de estender e distender, de contrair e dilatar, mas de envolver e desenvolver, de involuir e evoluir”¹⁴; uma *dobra* que se reflete sobre um *corpo* definido pela “capacidade de dobrar as suas próprias partes ao infinito e desdobrá-las não até ao infinito, mas até ao grau de desenvolvimento consignado à sua espécie.”¹⁵ Um dobrar e desdobrar das partes, dos corpos, das espécies, que é como uma *fractalidade* caótica de registos, *metamorfosando-se* entre as escalas de um mesmo processo de transformação, constante, dentro de um mesmo organismo, de um único corpo, de uma só realidade; como a real capacidade de evolução e adaptação material de um estado, dito presente, às suas novas circunstâncias em transformação; à “transformação [que é também] o testemunho do tempo, do passar do tempo histórico ou pessoal”¹⁶; de um tempo que, ainda assim, se vem desdobrar pela *alma*, pela “dobra [que] está sempre entre duas dobras e que (...) parece estar por toda a parte: entre os corpos inorgânicos e os orgânicos, entre os organismos e as almas animais, entre as almas animais e as racionais, entre as almas e os corpos em geral”¹⁷ tal como o caos, na verdade, entre si e toda realidade que gera.

Uma *dobra* que, por isso, se descobre na *metamorfose* como um “princípio de contiguidade universal”¹⁸, em Trillo de Leyva, entre o nascimento e a morte de um *corpo*, entre a *involução* e a *evolução* de Deleuze; como uma *dobra* que se pode relembrar num estado de *diferença* do caos, na ciência, como que imprevisivelmente mutando-se entre a situação inicial de um ponto e o caminho que o futuro lhe reserva, aberto e possível a uma realidade transeunte; como um “descobrimento do futuro”¹⁹ que se molda entre a vida orgânica das coisas, como escreve ainda, entre os “dois tipos de transformações biológicas ou naturais”²⁰ que são aquelas que estimulam o desenvolvimento e a evolução de um *corpo*, por um lado, e as que o desgastam, ou degeneram, e o progressivamente conformam ao envelhecimento e à dissolução, por outro.

¹¹ DELEUZE, G., ‘Da Gênese Estática Lógica’ in *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1974. p.130

¹² Ibid.

¹³ Id., ‘Sobre o Problema Moral nos Estóicos’ in Op. cit., p.151

¹⁴ Id., ‘As dobras orgânicas’ in *A Dobra: Leibniz e o Barroco* (trad. L. Orlandi). São Paulo: Papyrus Editora, 1991. p.21

¹⁵ Ibid.

¹⁶ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘Metamorfosis’ in Op. cit., p.21

¹⁷ DELEUZE, G., ‘A elevação das almas racionais e as suas consequências orgânicas e inorgânicas’ in Op. cit., p.28

¹⁸ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘Metamorfosis’ in Op. cit., p.24

¹⁹ Id., p.20

²⁰ Id., p.22

Uma ideia que se pode estender, assim, aos corpos da arquitetura, aos corpos que fixam a arquitetura à corrente vazante da natureza, desdobrando-a entre o meio que a envolve no momento em que se implanta, e a estrutura que mantém face ao tempo que enfrenta. Uma ideia que corre, por isso, para “fluir lentamente à luz, ao som e ao ar”²¹, em Toyo Ito, *metamorfosando-se* num espaço onde “se continuam a levantar remoinhos, flui a luz e corre o vento.”²²

Porque, entre “a água e os seus rios, o ar e as suas nuvens, a terra e as suas cavernas, a luz e os seus fogos”²³, em Deleuze, entre as “dobras do infinito”²⁴ que preenchem o vazio dos corpos e da matéria, entre o homem e a arquitetura, para Toyo Ito, é o próprio sujeito que cria, dentro de si mesmo, “o espaço como a sua própria metamorfose, escolhendo os seus vários lugares e unindo-os”²⁵. Porque a arquitetura como um monumento estático e imóvel, como um marco submerso num sistema completo de formas e significados pré-existentes, estáveis e totalizantes, como escreve, é “uma arquitetura que se começa a reduzir a um vestígio, se é que está destinada a manter-se, tão pouco, numa forma fixa”²⁶. E, por isso, criar um espaço como uma “metamorfose constante”²⁷, para Toyo Ito, é unir os vários e dispersos pontos de comportamento das pessoas, sobre os espaços abertos à luz, sobre os espaços que se “diluem no meio da luz, criando-se como uma gradação luminosa até às áreas mais escuras, aumentando a suavidade do espaço”²⁸; é conhecer, reconhecer e propor, ao projeto, os pontos notáveis que flutuam pelo território, como os *símbolos* entre os *corpos*, como “um espaço onde flutuam todos estes grupos de signos com os seus significados superficiais, e o homem deambula e se relaciona entre eles”²⁹; é criar uma arquitetura que se descobre espontaneamente pela ação do sujeito, potenciando e sugerindo, mais do que resolvendo, a experiência intensa e complexa da realidade; como se “flutuasse pelo ar dando saltos”³⁰, como se “tivesse a elasticidade de uma bola que salta mal os seus pés tocam no chão (...) como se fosse uma rede de mosquiteiro feita de malha de alumínio”³¹, ondulando leve e ligeira pelo ar, consoante lhe sopra o *vento*.

É uma *arquitetura do vento*, como uma “metamorfose do vento”³², assim, uma fina película que se enche e insufla, desde a cobertura, e “vai aumentando de tamanho como se fosse um globo, terminando como pele externa”³³; é a fina camada de pele que reveste a materialidade do tempo, do acontecimento, do instante que se coagula e abranda sob

²¹ ITO, T., ‘*La Arquitectura como Metamorfosis*’ in Op. cit., p.89

²² Id., p.90

²³ DELEUZE, G., ‘*A dobra ao infinito: pintura, escultura, arquitetura, teatro*’ in Op. cit., p.184

²⁴ Ibid.

²⁵ ITO, T., ‘*La Arquitectura como Metamorfosis*’ in Op. cit., p.91

²⁶ Ibid.

²⁷ Id., p.86

²⁸ Id., p.92

²⁹ Id., p.93

³⁰ Id., ‘*Hacia la Arquitectura del Viento*’ in Op. cit., p.37

³¹ Ibid.

³² Id., ‘*La Arquitectura como Metamorfosis*’ in Op. cit., p.94

³³ Ibid.

um tecto; um abrigo que se expande para o incorporar no *fluxo* vazante da natureza, neste caso, do próprio projeto que se quer desenhar. Uma arquitetura que se dissolve no ar e elimina “o peso que oprime o corpo, que deriva da força da forma arquitetónica.”³⁴ Uma arquitetura sem forma, ligeira como o *vento*, que abre espaço à multiplicidade e à mudança, à *fabulação* e à *metamorfose*, a um espaço “que se cola ao corpo humano”³⁵ e, por isso, se adapta a todo o organismo, preenchendo-o como a todo o conjunto arquitetónico; produzindo, espontaneamente, “uma sensação ligeira e refrescante, ao invés de determinar rigidamente o lugar das atividades do homem”³⁶. Porque “faz falta produzir uma corrente de ar entre o espaço real e o fictício”³⁷; faz falta, ainda, criar uma *corrente de forças* que se desenvolva e, assim, cresça desde o interior do próprio espaço, não para o submeter a uma ordem estável, mas para flutuar, com ele, talvez, num “estado de fusão, no meio da realidade.”³⁸

Um espaço como um *fluido*, como um *vento*, como o caos do ar que se dobra e desdobra, continuamente, pelos “movimentos de ida e volta entre a realidade e a ficção.”³⁹ Um espaço que avança, “inclemente”⁴⁰, como o sol do crepúsculo no Suwa, como os *remoinhos* dos *fluidos* que aparecem para se densificar entre as correntes periféricas de Toyo Ito, em ‘Escritos’, e o quarto de cristal de Takeshi Kaiko, em ‘Romanée Conti’; como um quarto que se ilumina no remoinho profundo do sol dócil e brando, apagado entre o fumo e a neblina da cidade, infiltrando-se por toda a divisão “com a aparência de uma suavidade opaca (...) fluindo pelo espaço inorgânico como se fosse uma corrente de lava, como que avançando.”⁴¹ Um espaço “leve, mais leve, [que] é um princípio inaludível que se impregna pela arquitetura atual”⁴², como ainda escreve a ‘Anorexia’, em ‘Madre Matéria’, de Fernando Espuelas; como um discurso que avança, pela arquitetura, desligado do peso da realidade, do real peso da “gravidade”⁴³, de uma visão que desde o século XX se quis, sintomaticamente, basear nos conceitos de “leveza e transparência, carregando-se de ideologia, fazendo-se portadora de valores éticos e sociais”⁴⁴ catalizadores desta realidade débil e intempestiva. Porque, “de novo, o protagonismo é do vidro e dos seus atributos: da luz, do diáfano, da expansão do olhar, da precisão cristalográfica”⁴⁵, da suavidade das suas expressões, que são também como a “desmaterialização da sua realidade física”⁴⁶, de uma realidade consistente e opaca que, assim, quer atingir a sua manifesta expressão de *leveza* e de *abstração*.

³⁴ ITO, T., ‘La Arquitectura como Metamorfosis’ in Op. cit., p.95

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Id., p.65

³⁸ Ibid.

³⁹ Id., p.84

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Id., p.85

⁴² ESPUELAS, F., ‘Anorexia’ in *Madre Matéria*. Madrid: Lampreave, 2009. p.125

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Id., p.126

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Id., p.127

Porque só assim se produzirá uma arquitetura sem diletantismos, como escreve, uma arquitetura “sã e magra sobretudo, cheia de luz, de ar e de alegria de viver.”⁴⁷ Uma arquitetura que se adapte constantemente à instabilidade da sua geografia e que assuma o “respeito pela Natureza como um valor social”⁴⁸, antes de se considerar como uma estratégia vazia de estilo, ou um número exibicionista de autoprojeção; cujo gosto pelo elementar e pelo óbvio, talvez, pela sua falta de robustez e presença apontem, antes de tudo, a uma postura que busque “uma instalação no contingente, no provisional, não mais desesperada ou estoicamente silenciosa, mas estratégica, porque só dela, desde o seu quase otimismo, é que é possível desenvolver novos focos e pontos de vista (...) uma espécie de nova facilidade, nova simplicidade”⁴⁹, como escrevem Iñaki Ábalos e Juan Herreros, neste caso, sobre o ‘Tempo Ligeiro’ na arquitetura de Toyo Ito.

Porque se trata de dissolver, como apontam, o mundo das formas, dos corpos, dos espaços, bem como de “conquistar uma ingravidade material até chegar, pelo menos, a um aparente silêncio”⁵⁰: a um “difuminar da grossura e do peso da existência das coisas, como objetos materiais”⁵¹, flutuando ou deambulando entre um espaço, como de facto escreve Toyo Ito, “coberto somente pelos fenómenos provocados pelas luzes, ou imagens (...) [pelo] momento em que o corpo se embriaga e dissolve na cidade enquanto fenómeno”⁵²; pelo espaço em que “a espessura física e cultural das coisas diminui e tudo parece tender à bidimensionalidade das superfícies e das mensagens que suportam”⁵³ agora que, para Ezio Manzini, em ‘Artefactos’, e “para todos os efeitos, o que entendemos como materialidade é pura informação”⁵⁴; agora que esta nova espécie de materialidade sucessiva, simulada, como a matéria de manipulação do pensamento, para Trillo de Leyva, pode fazer com que o *corpo* que resiste a ser consumido, em Toyo Ito, esteja finalmente “pronto a ser saboreado, sem se dar conta, pela cidade sem substância”⁵⁵:

*É um espaço enrarecido e transparente que não faz sentir nem a grossura nem o peso das coisas. É um espaço passageiro que vai fluindo, incessantemente, e no qual um símbolo dá sempre à luz o símbolo seguinte. É um espaço relativo, no qual há sempre uma alternativa a copiar, e é um espaço fragmentado que não pode conter um cosmos fechado, nem no espaço nem no tempo que sugere.*⁵⁶

⁴⁷ ESPUELAS, F., ‘Anorexia’ in Op. cit., p.127

⁴⁸ Id., p.128

⁴⁹ ÁBALOS, I., e HERREROS, J., ‘Toyo Ito. El tiempo ligero’ in *El Croquis* n.º71, 1995. pp.32-39

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ ITO, T., ‘Paisage Architectónico de una Ciudad Envuelta en una Película de Plástico Transparente’ in Op. cit., p.117

⁵² Ibid.

⁵³ MANZINI, E., *Artefactos - Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones e Experimenta Ediciones de Diseño, 1996. p.33

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ ITO, T., ‘Paisage Architectónico de una Ciudad Envuelta en una Película de Plástico Transparente’ in Op. cit., p.117

⁵⁶ Ibid.

É um espaço transparente, para Toyo Ito, um espaço que no projeto para *La Mothe Chandeniers* pôde encontrar uma forma entre a mente e a matéria, entre os espaços que fluíram como a água e o vento, entre a suavidade e a leveza, entre os remoinhos que se foram formando na liquidez do tempo e do espaço, de Bauman e Solà-Morales, e os que se vieram a redescobrir na dobra e na metamorfose de Deleuze e de Trillo de Leyva, na anorexia de Fernando Espuelas ou na ligeireza de Ábalos e Herreros, debruçando-se, tal como o próprio projeto, sobre a teoria da arquitetura fluída e a arquitetura do vento, sobre a arquitetura do contemporâneo aos olhos, também, da arquitetura de Toyo Ito.

É uma capa de ar, clara e opaca, que não só se respira e se vive, constantemente, como também se desenha; porque, por fim, “talvez o ar se esteja a converter na principal matéria de desenho”⁵⁷, para a arquitetura, e por isso, também, no projeto para *La Mothe Chandeniers*, se tenha vindo a revelar como um instrumento de trabalho prioritário; como um ar que se pode contemplar como o contraponto da matéria construída mas que pode, ainda assim, ser visto como “um material ativo, com o qual fazer arquitetura”⁵⁸; como um vento que abandona o vazio, como um simples “meio inerte”⁵⁹, ultrapassável, para fluir junto à vitalidade de um “bem inerme”⁶⁰, que se molda ao corpo humano e vive, num estado de flutuação móvel e ativo, pelas várias metamorfoses do desenho, sobre a realidade.

É uma continuidade desdobrada, entre uma e mil narrações de uma mesma matéria, como a metamorfose constante de uma única realidade que se reproduz entre as variações que admite a si mesma e aquelas que, neste sentido, em *La Mothe Chandeniers* se reproduzem saltando como uma bola pelos tempos do programa, rebolando sobre todo o território com a leveza da bola que o mancha, à sua passagem, como “o resíduo de alcatrão, no fundo de uma garrafa”⁶¹; metamorfoseando-se pelos espaços sobre a luz, símbolo sobre símbolo, tal como um globo que se expande, progressivamente, desde o seu interior, incorporando-se na natureza; como o casulo da Borboleta, como o protozoário unicelular que, entre os fluidos correntes da realidade, do projeto, dos percursos que ligam os lugares de fluxo do território, por sua vez, se enche e insufla entre a malha de pilares, como uma nuvem, soprando e cristalizando-se ao vento, sobre as redes e as placas metálicas espelhadas, da cobertura, junto aos vários contornos dos atos humanos, do homem que os percorre.

⁵⁷ ESPUELAS, F., ‘Anorexia’ in Op. cit., p.137

⁵⁸ Id., p.138

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ ITO, T., ‘La Arquitectura como Metamorfosis’ in Op. cit., p.86

É o *ar*, a *luz*, o *símbolo*, em última instância, a “energia”⁶², como um *bem inerte* da arquitetura, como um projeto de arquitetura que é “uma aplicação simbólica da relatividade”⁶³ de Einstein ou da *dependência sensível*, que é caos de Lorenz e Strogatz, aqui; como um projeto que, assim, flui numa relação de “intercambialidade com a matéria”⁶⁴, com uma matéria que é pura informação, sucessiva e manipulável, que é a matéria do desenho, como a *energia* ou a *sensação*, ainda, para Fernando Espuelas.

Porque “parece claro que a arquitetura tem substituído a presença da matéria pela produção dos seus efeitos, e que há um deslocamento da atenção desde a construção do objeto ao desenho das sensações.”⁶⁵ Um deslocamento que, de novo, se move entre a experiência “do denso, do duro, de um pesar que aparenta ser rígido, ineficaz e obsoleto”⁶⁶ e uma nova visão *ligeira* do objeto, que por sua vez cinzela e esculpe o *ar* e o espaço na experiência da *abstração* e da *leveza*, que lhe chegam da *sensação*; que vêm da *força* do *vento* que é, também, a *vibração* que lhes desenha os seus contornos, como as *sensações* e os *efeitos* de um projeto que, em *La Mothe Chandeniers*, assim pôde correr como a “pulsção anónima”⁶⁷, de Deleuze, ou a “ordem primária”⁶⁸, que se esconde por debaixo da ordem lógica e interpretativa dos sentidos. Como a *força* que guia o visitante pela proposta e o faz perder-se entre os troncos e os pilares que medeia, entre as plataformas que serpenteiam como um *fluido*, pela terra, e o *ar* das nuvens de programa que se escondem, *dobram*, *desdobram* e precipitam, por toda a constante do território; como o *Angelus Novus*, de Paul Klee, [Imagem [17]] contemplando o que “parece ser uma cadeia de acontecimentos”, uma narrativa aberta que o projeto, como um grande *furacão*, “arrasta irresistivelmente para o futuro (...) enquanto o cúmulo das ruínas cresce, diante dele, face ao céu” espelhado e estrelado de *constelações*, entre o caos da matéria e, com efeito, da *sensação*.

⁶² ESPUELAS, F., ‘Anorexia’ in Op. cit., p.138

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Id., p.125

⁶⁷ DELEUZE, G., ‘Da Gênese Estática Lógica’ in Op. cit., p.130

⁶⁸ Ibid.



Imagem [17]

'The New Angel',
1920, de Paul
Klee.

SOMETIMES AS
A VARIETY OF
SHOWCASES
DIFFERING IN
WIDTH AND LEN-
GHT TO OFFER A
FREE EXHIBITION
PLATFORM FOR
THE REBORN SIN-
GULAR EVENT

SOMETIMES AS
BATHROOMS
INDIVIDUAL MO-
DULES AROUND
THE EXPOSITION
AREA.

THEY OFFER A
NEW **ORGANIC**
DISPOSITION OF
USE AND WILL,
INSIDE THIS
SYSTEM

[EXHIB 3]

[EXHIB 2]

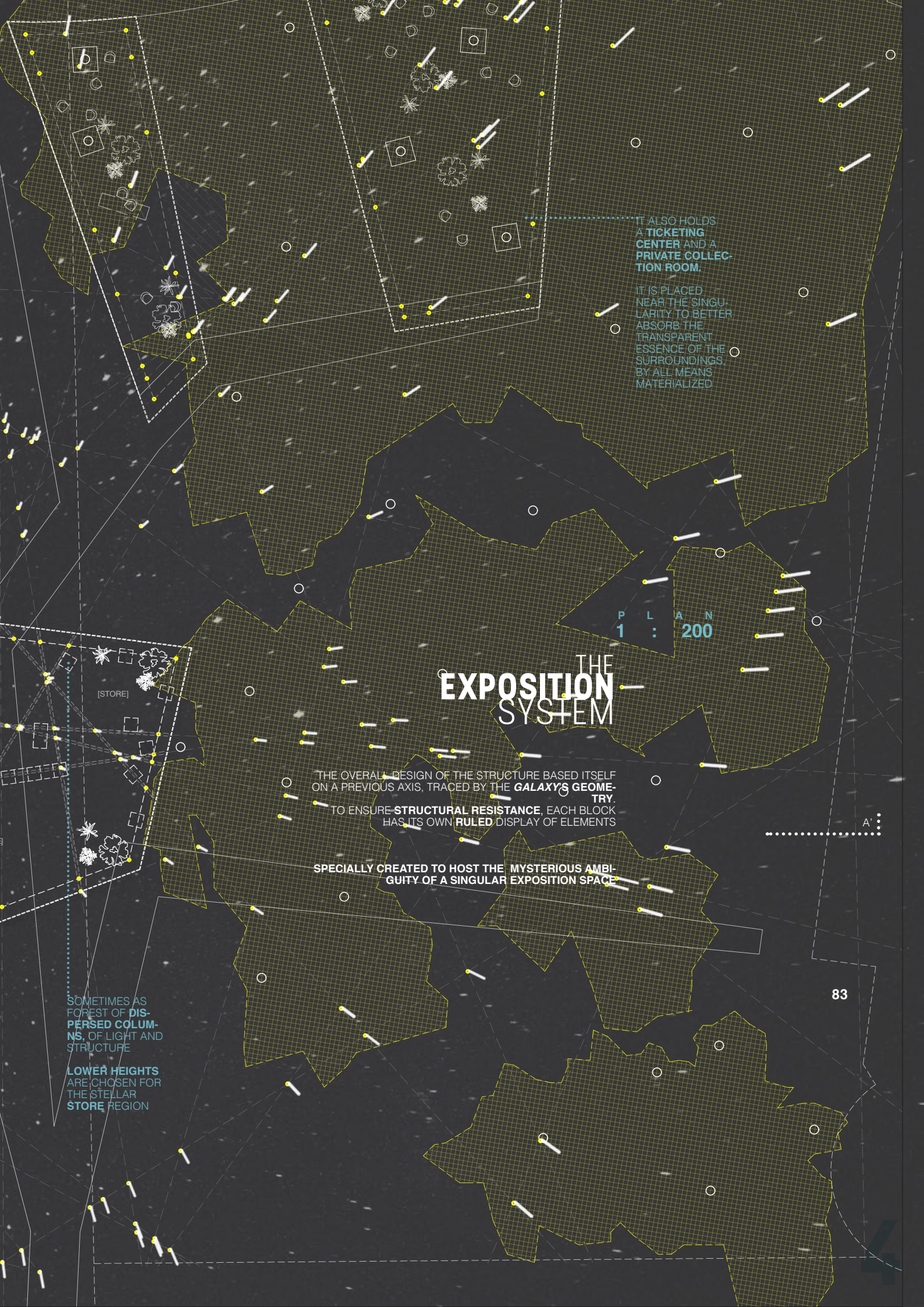
[WC]

[EXHIB 4]

[EXHIB 1]

[ENTRANCE]

A



IT ALSO HOLDS
A **TICKETING
CENTER** AND A
**PRIVATE COLLEC-
TION ROOM**.

IT IS PLACED
NEAR THE SINGU-
LARIETY TO BETTER
ABSORB THE
TRANSPARENT
ESSENCE OF THE
SURROUNDINGS.
BY ALL MEANS
MATERIALIZED

P L A N
1 : 200

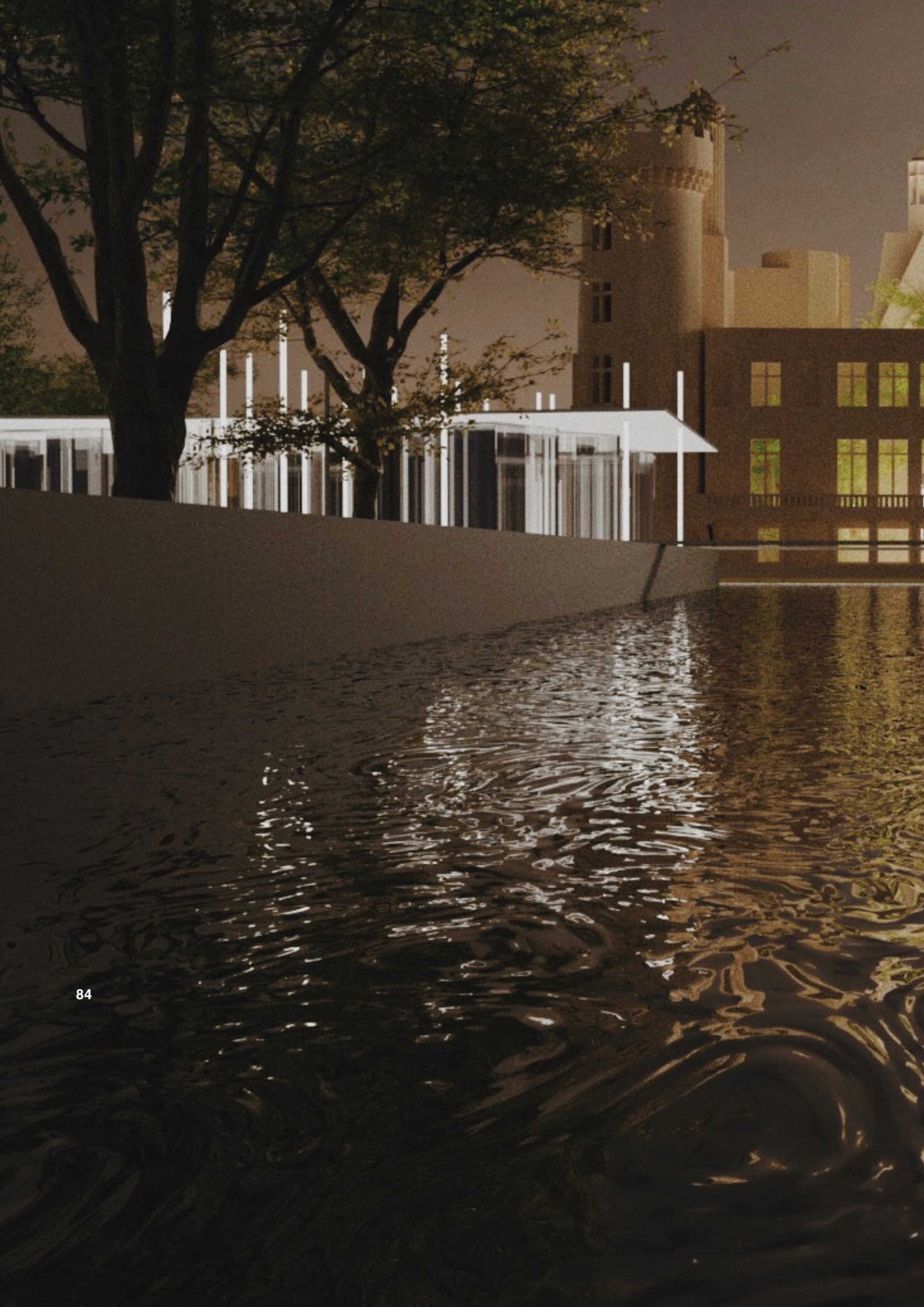
THE EXPOSITION SYSTEM

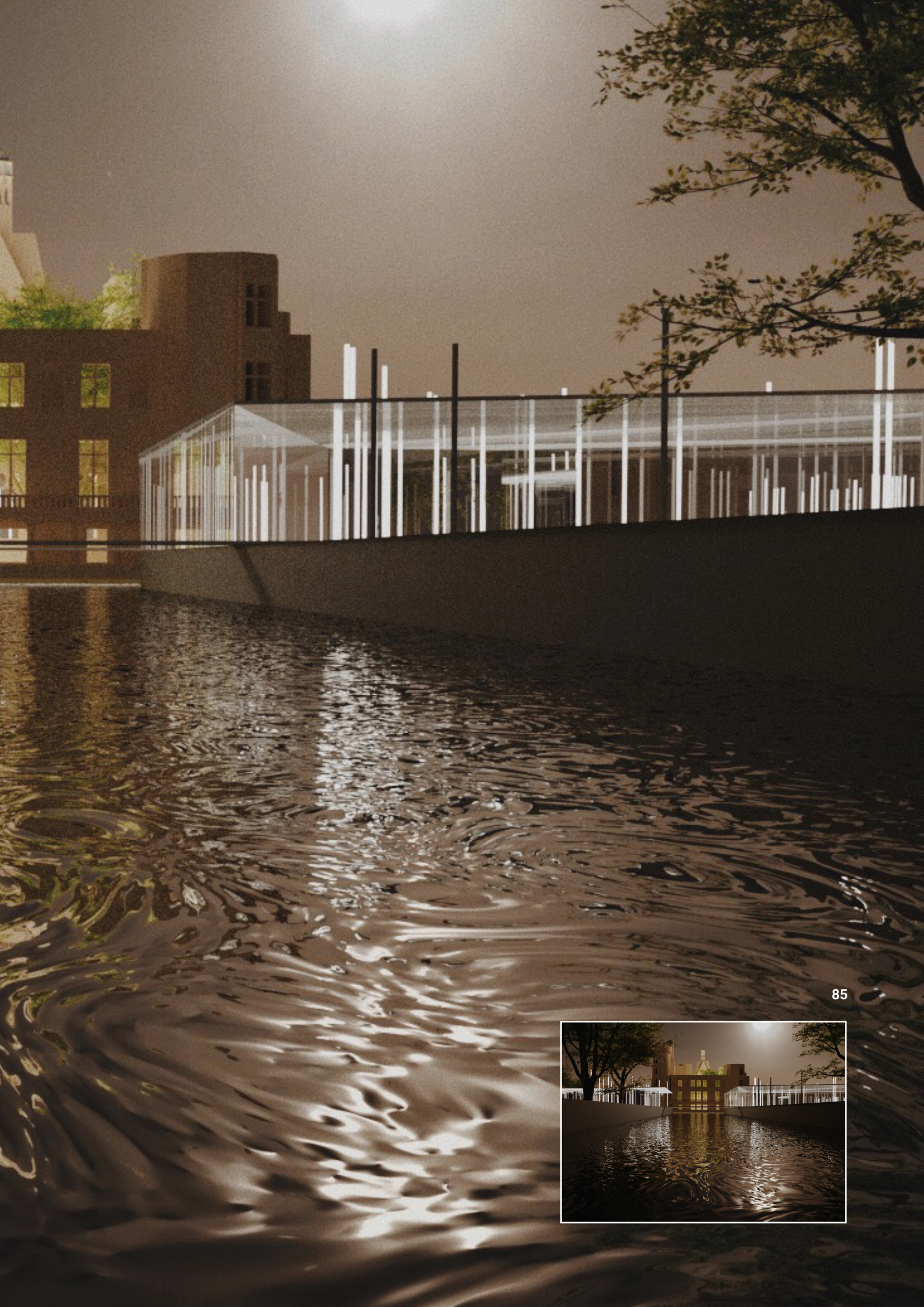
THE OVERALL DESIGN OF THE STRUCTURE BASED ITSELF
ON A PREVIOUS AXIS, TRACED BY THE **GALAXY'S GEOME-
TRY**.
TO ENSURE **STRUCTURAL RESISTANCE**, EACH BLOCK
HAS ITS OWN **RULED** DISPLAY OF ELEMENTS

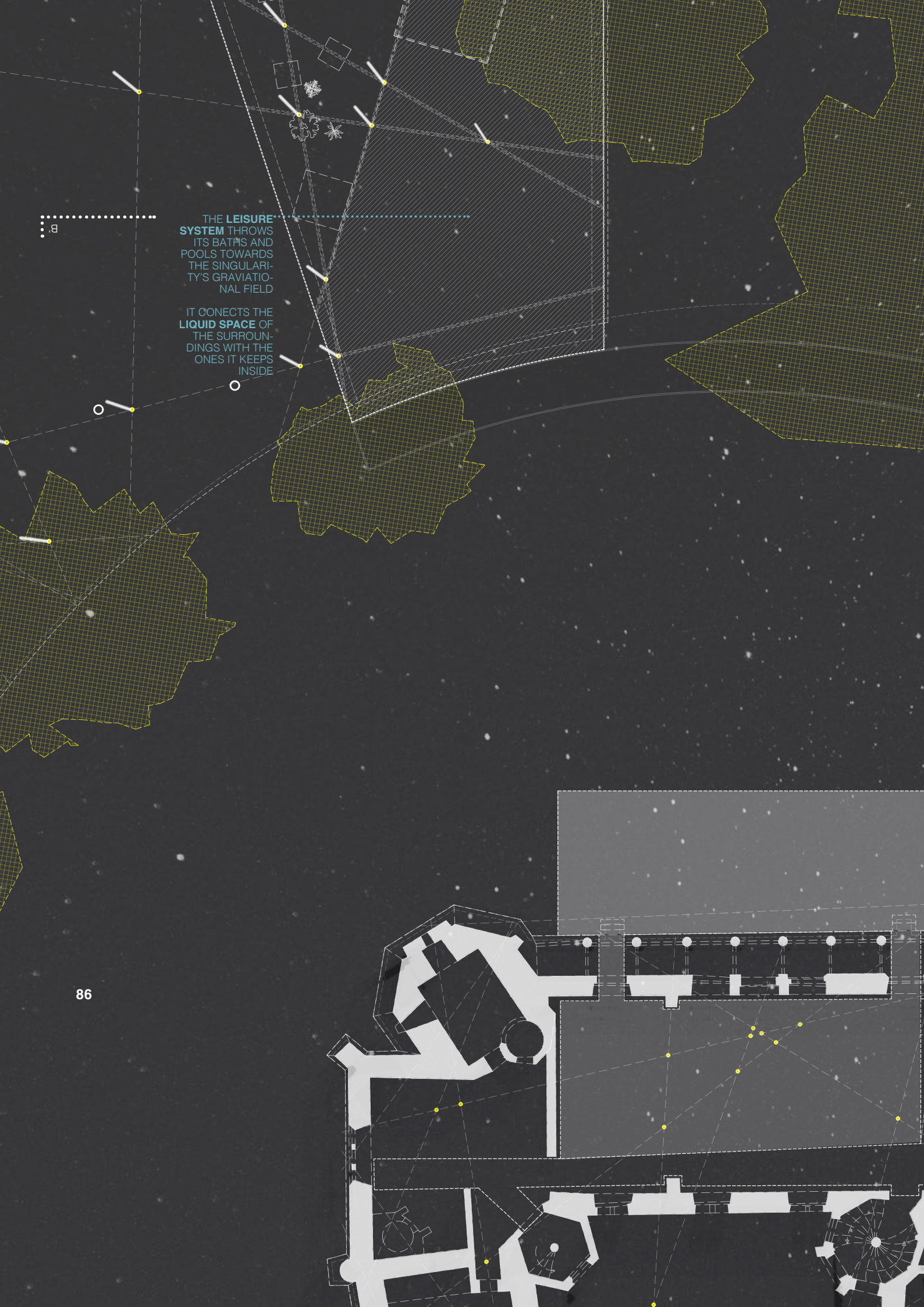
SPECIALLY CREATED TO HOST THE MYSTERIOUS AMBI-
GUITY OF A SINGULAR EXPOSITION SPACE

SOMETIMES AS
FOREST OF **DIS-
PERSED COLUM-
NS**, OF LIGHT AND
STRUCTURE

LOWER HEIGHTS
ARE CHOSEN FOR
THE **STELLAR
STORE** REGION

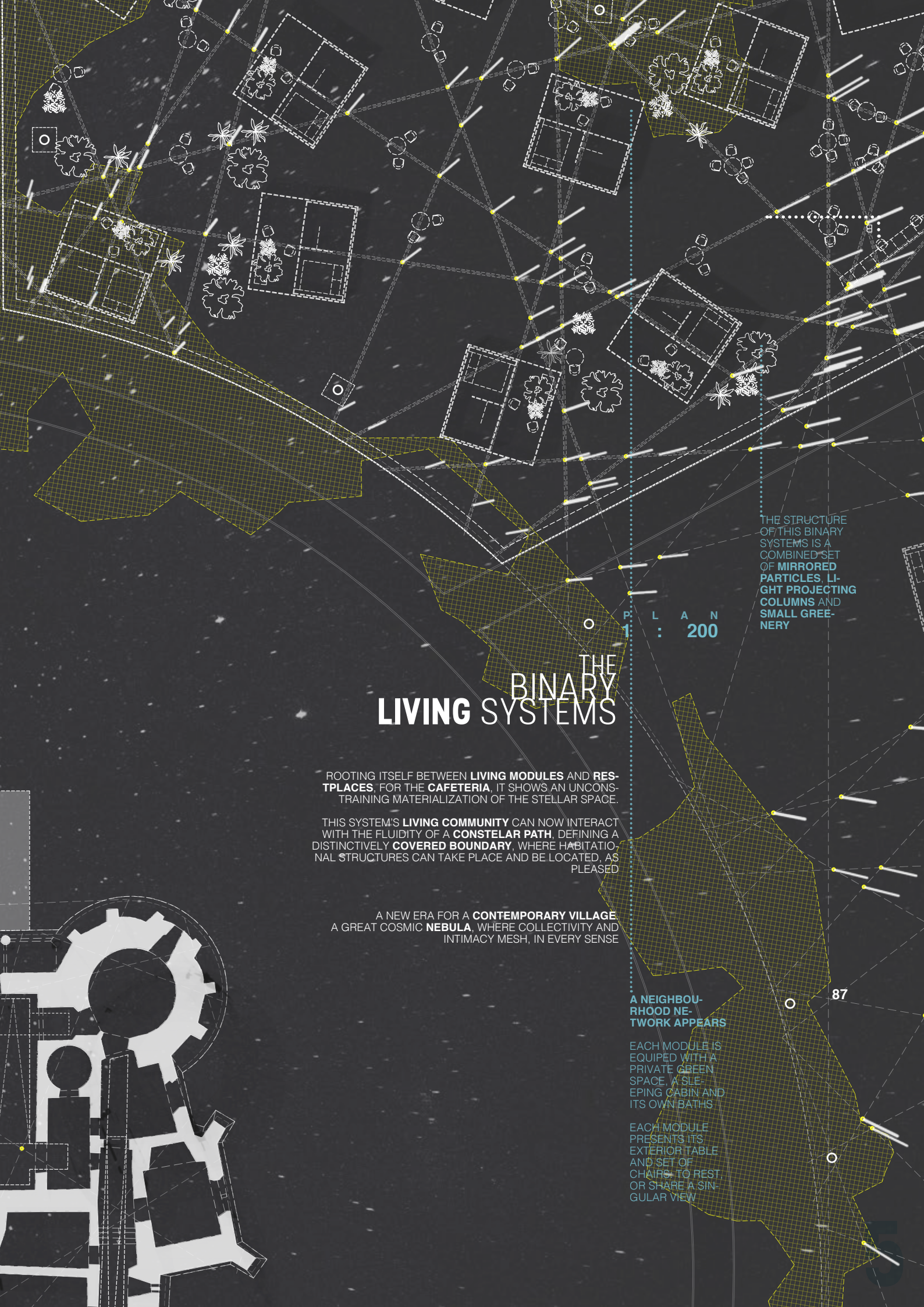






THE **LEISURE**
SYSTEM THROWS
ITS BATHS AND
POOLS TOWARDS
THE SINGULARI-
TY'S GRAVIATIO-
NAL FIELD

IT CONECTS THE
LIQUID SPACE OF
THE SURROUN-
DINGS WITH THE
ONES IT KEEPS
INSIDE



THE BINARY LIVING SYSTEMS

ROOTING ITSELF BETWEEN **LIVING MODULES** AND **RES-TPACES**, FOR THE **CAFETERIA**, IT SHOWS AN UNCON-
TRAINING MATERIALIZATION OF THE STELLAR SPACE.

THIS SYSTEM'S **LIVING COMMUNITY** CAN NOW INTERACT
WITH THE FLUIDITY OF A **CONSTELAR PATH**, DEFINING A
DISTINCTIVELY **COVERED BOUNDARY**, WHERE HABITATIO-
NAL STRUCTURES CAN TAKE PLACE AND BE LOCATED, AS
PLEASED

A NEW ERA FOR A **CONTEMPORARY VILLAGE**
A GREAT COSMIC **NEBULA**, WHERE COLLECTIVITY AND
INTIMACY MESH, IN EVERY SENSE

THE STRUCTURE
OF THIS BINARY
SYSTEMS IS A
COMBINED SET
OF **MIRRORED
PARTICLES**, **LIGHT PROJECTING
COLUMNS** AND
**SMALL GREE-
NERY**

P L A N
1 : 200

A NEIGHBOU-
RHOOD NE-
TWORK APPEARS

EACH MODULE IS
EQUIPED WITH A
PRIVATE GREEN
SPACE, A SLE-
EPING CABIN AND
ITS OWN BATHS

EACH MODULE
PRESENTS ITS
EXTERIOR TABLE
AND SET OF
CHAIRS, TO REST
OR SHARE A SIN-
GULAR VIEW

87

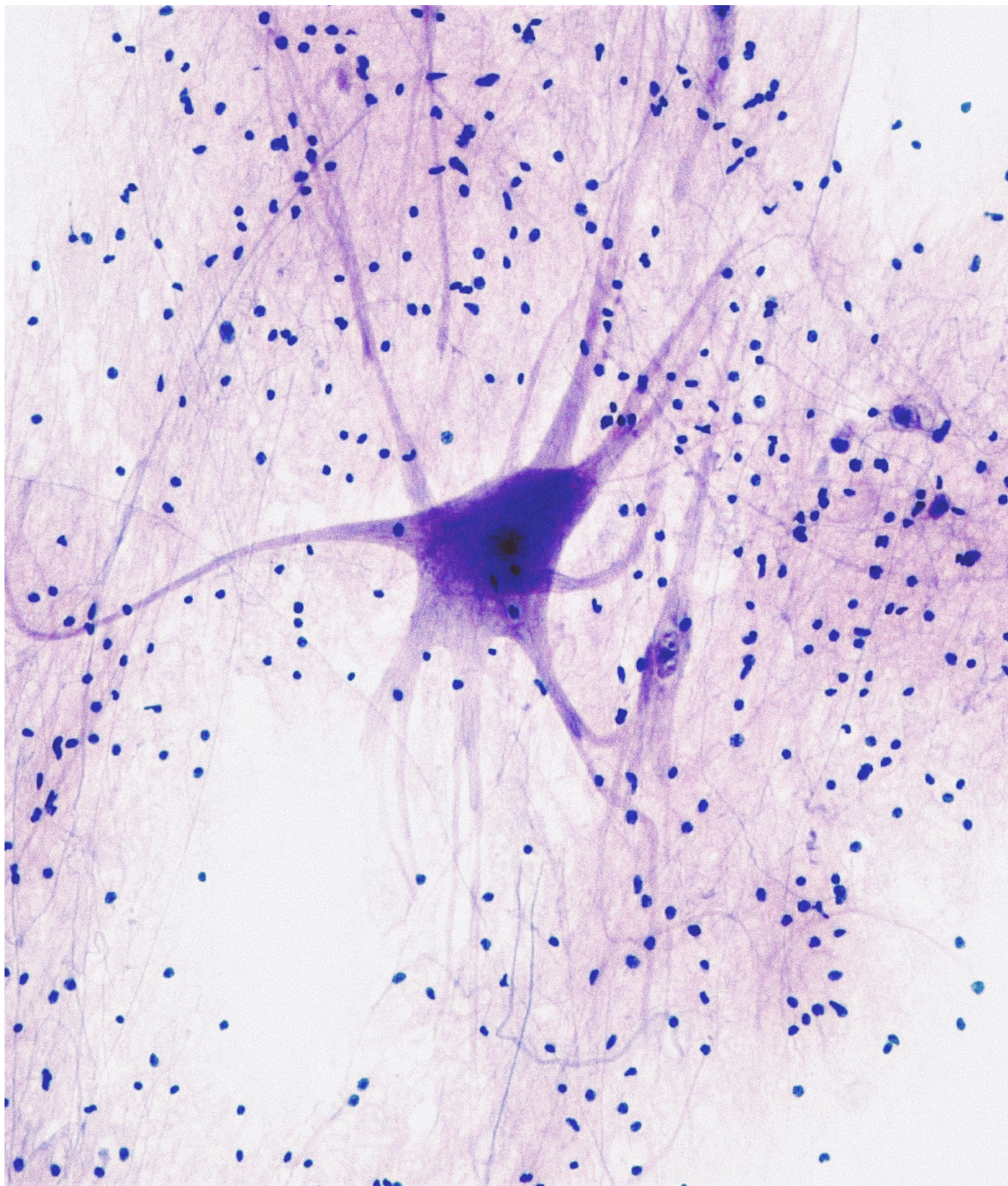


Imagem [18] - '*Nervous Tissue: Spinal Cord Motor Neuron*', 2018, Berkshire Community College. Ampliação microscópica (100x) das células não-nervosas do tecido nervoso, cuja função é unir os neurônios entre si e colá-los ao tecido envolvente; não gerando ou recebendo os impulsos nervosos dos neurônios, mas sendo uma base que os nutre, operatiza e estimula, entre si, como que num estado de *vibração*, sensível e constante.

*Abre-se, bruscamente, diante dele um mundo fantástico como se se tivessem fossilizado, de repente, as luzes de milhões e milhões de calamares fluorescentes e se tivessem encrustado por toda a parte (...).*¹

Entre o horizonte de uma nova civilização tecnológica e a multidão de imagens e fragmentos desconhecidos que a compõem, em 1925, direcionando a visão da história a “novos objetos”², consciências e ambições, como escreve Georges Teyssot, e abrindo o “caixote do lixo”³ da humanidade à coleção dos seus vários e “miseráveis tesouros amontoados (...) [catalogando] tudo aquilo que a grande cidade rejeita, tudo aquilo que perde, descarta e estraga”⁴, para Walter Benjamin, a visão que se esboça do mundo aparece, assim, como uma “constelação saturada de tensões”⁵; como se fosse um mundo fantástico e indescoberto, fossilizado entre os milhões de corpos fluorescentes e a velha manta de retalhos que os cobre; entre a ordem e a disciplina que os “confina a barracos”⁶, estanques e limitados, e a insurgência do “hábito”⁷ que os faz fluir ao ar livre, aproximando-se de todas as coisas e incorporando-as, junto ao homem, na corrente do quotidiano; como os “pontos pálidos e húmidos (...) magnificamente precisos e vivos”⁸, em Romanée Conti, que “no instante em que se marcam, se estendem e convertem num halo cálido, fundindo-se entre si e dissipando-se; dissolvendo-se tanto nos ossos como nos músculos por entre a neblina quente e confusa”⁹ que os envolve, e a que chamam *realidade*. [Imagem [18]]

¹ ITO, T., ‘Hacia la Arquitectura del Viento’ in *Escritos* (ed. J.M.^a Nadal). Murcia: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007. p.42

² TEYSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p.1

³ TIEDEMANN, R., ‘Dialectics at a Standstill’ in BENJAMIN, W., *The Arcades Project* (trad. H. Eilan e K. Mclaughlin). Nova Iorque: Harvard University Press, 2000. p.945

⁴ BENJAMIN, W., ‘Convolutés’ in Op. cit., p.349

⁵ TEYSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.1

⁶ BENJAMIN, W., ‘Convolutés’ in Op. cit., p.545

⁷ TEYSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.13

⁸ ITO, T., ‘La Arquitectura como Metamorfosis’ in Op. cit., p.86

⁹ Ibid.

Neste sentido, e ao contrário dos grandes frescos que ao longo dos tempos se puderam pintar com a ilusão de retratar a “imagem completa de uma época”¹⁰, descrevendo de uma só vez a ambiência inteira de uma realidade viva e dinâmica, densa e mutável, na silhueta estática de uma cena retratada com contornos do passado, para Georges Teyssot, é a partir do momento em que Walter Benjamin narra a história como uma *constelação* saturada de tensões e de condensações, de imagens “ambíguas”¹¹ e dispersas pela neblina da realidade, que se pode ver um mundo de “fragmentos”¹² como os restos do *caixote do lixo* da humanidade; como tudo aquilo que se vem a acumular e a restituir desde o plano de fundo da história; como os “detritos”¹³ que mancham o território e, assim, sobem à superfície como os jatos periféricos da sociedade; como os geisers, em ebulição constante, ou as correntes de forças, talvez, e as vibrações de uma envolvente nebulosa e difusa, que se tenta, aqui, moldar em projeto.

Daqui que aquilo que é *efêmero e descartável, inútil e ultrapassado*, seja agora convocado como um “princípio de colagem na história”¹⁴, para Walter Benjamin, como uma estratégia que lhe permite construir um objeto, em grande escala, partindo, minuciosamente, do seu mais pequeno átomo, feito componente, para “descobrir na análise de um pequeno momento individual a cristalização total do evento.”¹⁵ Daqui que a montagem e a reunião destes *detritos* leve, ainda, aos olhos de Teyssot, a uma “esteticização do fragmento”¹⁶, àquilo que pode ser, também, a base do projeto moderno, de uma *modernidade* que aos olhos de Zygmunt Bauman *derrete* e *destece*, em compostos *líquidos* e fragmentários, “o alongamento dos trechos do espaço que as unidades de tempo permitem “passar”, “atravessar”, “cobrir” e “conquistar””¹⁷; como uma condensação da realidade, ou uma “precipitação química”¹⁸ que leva à “incremento concentração (integração) da realidade, de tal forma que tudo o que é passado (a seu tempo) pode adquirir um maior grau de realidade do que aquele que teve no momento em que existiu”¹⁹, uma nova extensão ou, pelo menos, uma mais densa do que aquela que originalmente o seu *trecho*, ou *época*, lhe permitiram.

(...) o modo como se refletem uns nos outros em séries infinitas é o contraponto da infinita recordação de recordações (...). Dia após dia, a cidade lança as suas sólidas construções e as suas nuvens sonhadoras como imagens neste rio. Ele recebe, magnânimo, as suas oferendas e, em sinal de agradecimento, fragmenta-as em mil pedaços.²⁰

¹⁰ TEYSSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.20

¹¹ BENJAMIN, W., ‘The Arcades of Paris’ in Op. cit., p.878

¹² TEYSSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.19

¹³ Ibid.

¹⁴ BENJAMIN, W., ‘Convolutés’ in Op. cit., p.461

¹⁵ Ibid

¹⁶ TEYSSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.21

¹⁷ BAUMAN, Z., ‘Ser Leve e Líquido’ in *Modernidade Líquida* (trad. P. Dentzien). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.15-16

¹⁸ TEYSSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.21

¹⁹ BENJAMIN, W., ‘Paris: a cidade no espelho’ in *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018. pp.178-179

Mas se a história destes “espaços vivos”²¹, que é dizer dos “espaços onde o verdadeiro coletivo habita”²², aqui, se pode escrever como uma narrativa em permanente devir, como uma história densa e extensa onde uma e mil narrações podem surgir de uma mesma matéria e a realidade flui, entre elas, como uma *continuidade* desdobrada em constantes *metamorfoses*, então, podem desenvolver-se duas operações distintas e “aparentemente contraditórias”²³, segundo Georges Teyssot, para condensar e, assim, dispor esta nuvem de *fragmentos* sobre a perspectiva quase cineasta de Walter Benjamin, sobre a história.

Por um lado, a acumulação dos “disseminados, quase pulverizados detalhes”²⁴ pelo território, pelo tempo e pelo espaço do homem, que se definem e conformam em massas significativamente consistentes, como “mónades”²⁵; por outro, a filtragem e a concentração de uma multiplicidade de “micro-eventos”²⁶, de um conjunto ou uma “série de hábitos individuais e coletivos que se repetem ao longo do tempo, [e que] parecem esculpir o espaço com pequenos e repetidos sopros, moldando ou forjando, tal como ele é, um “ambiente””²⁷; conformando-o a uma atmosfera que brilha, neste sentido, como a *constelação* de um momento presente, em constante flutuação; como a potência do passado a instantes de ser futuro, ou o momento em que os interesses do passado se intersejam com os do presente, como ainda escreve Graeme Gilloch, em 2002, e por isso se “forma uma constelação crítica”²⁸ de imagens e eventos, que nos narra a história e a evolução do mundo, neste caso, da arquitetura e dos seus espaços, múltiplos e dispersos, constelando-se quotidianamente por toda a parte, encrustando-se continuamente entre toda a materialidade que operam.

Daqui que a tangência e o equilíbrio que se querem esboçar entre o passado e o presente, flutuando entre a necessidade diária do “conforto”²⁹ e do *hábito* e os estímulos que provocam, repetidamente, o “prazer”³⁰ no dia-a-dia do instante, no agora, assim possam dividir-se entre a macro-dimensão de uma previsão e atuação objetivas, a longo prazo, e a estabilização de um micro-contexto em que o evento se pode adaptar à subjetivação particular do indivíduo, do sujeito que o vive e habita, *passa, atravessa, cobre e conquista* como uma unidade de tempo relativa e, por isso, relacional; como uma espécie de unidade que se pode estender à casa, ou ao *refúgio* que, por sua vez, oscila entre um “ideal de transparência e a necessidade de estabelecer certas formas de opacidade”³¹; entre as paredes de uma casa que envelhece com

²¹ BENJAMIN, W., ‘First Sketches’ in *The Arcades Project*, 2000. p.828

²² Ibid.

²³ TEYSSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.23

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ GILLOCH, G., ‘Conclusion: Towards a Contemporary Constellation’ in *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Cambridge: Polity Press & Blackwell Publishers Ltd., 2002. p.234

²⁹ HIRSCHMAN, A., *Shifting Environments: Private Interest and Public Action*. Princeton: Princeton University Press, 1982. in TEYSSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.24

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

o tempo, e a vida que lhe permanece impregnada nas superfícies que conforma; tal como em Rainer Rilke se lê, e em ‘The Notebooks of Malte Laurids Brigge’, a 1910, se renderiza como uma imagem, ou um campo de relações, esta dialética estabelecida entre a sedimentação das vivências, de um espaço, e a materialidade física que as suporta, entre o homem e a casa que ele constrói e que insistentemente o define, tal como escreve:

*A vida teimosa destes quartos não deixou que se despegasse [da casa]. Estava lá, ainda. Podiam ver-se as cores com que gradualmente foi mudando, ano após ano: do azul a um verde bolorento, do verde ao cinzento, e do amarelo a um branco cansado, desgastado e monótono. E destas paredes, um dia azuis e verdes e amarelas, emolduradas pelos caminhos perturbadores das partilhas, o sopro destas vidas apareceu – o bafo lento, persistente e fétido que nenhum vento levou ainda.*³²

*Assim, a casa é aqui muito menos o abrigo em que se entra do que o inescotável reservatório de onde se sai. A vida não irrompe apenas de portas. Nem só nos passeios, onde, sentadas em cadeiras, as pessoas fazem o seu trabalho (porque têm a capacidade de transformar o corpo em mesa). Há utensílios domésticos pendurados das janelas como plantas em vasos. E das janelas dos andares mais altos descem cestos presos a cordas para receber o correio, a fruta, o carvão. (...) Também nisto há um interpenetração de dia e noite, ruído e silêncio, luz exterior e escuridão interior, da rua e da casa.*³³

A construção e a ação do homem interpenetram-se, por isso, diariamente entre os espaços vivos do coletivo e a vida ativa que os transforma e atualiza. E, neste sentido, porque a casa e a cidade podem não ser coisas distintas, mas manifestações distintas de uma mesma coisa, já em 1925, Walter Benjamin vê que em tudo se preserva a vontade do mundo se transformar num teatro de novas e “imprevisíveis constelações.”³⁴ Porque o selo do definitivo é evitado e nenhuma situação parece ser para sempre, e nenhuma forma asserta “assim e não de outro modo”³⁵; e, por isso, também a arquitetura, “o mais vinculativo dos ritmos comunais”³⁶, aparece pronta a amalgamar o espaço físico e o imaterial, o público e o privado, o coletivo e o íntimo, o interior e o exterior, como se fosse uma mesma matéria manipulável e indescernível, tal como em Toyo Ito e Trillo de Leyva se lia, há pouco, e aqui se retoma, enquanto tema, enfatizando a “porosidade [que] é

³² RILKE, R. M., *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (trad. J. Linton). Londres: Hogarth Press, 1930. pp.33-34

³³ BENJAMIN, W., e LACIS, A., ‘Nápoles’ in BENJAMIN, W., *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018. p.132

³⁴ Id., p.127

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

a lei inesgotável e sempre renovada desta vida”³⁷ e da cidade, como um seu determinante topológico, como uma característica essencial à definição dos seus espaços, corpos e vivências, que assim se unem e mutuamente constroem, aqui, relacionando-se. Porque, “tal como a casa se abre para a rua, com cadeiras, fogareiro e altar, assim também, mas com muito mais alarido, a rua invade o espaço da casa”³⁸ e ambas vêm funcionar como se fossem variáveis de um *sistema dinâmico*, para a ciência, em iteração constante ou, para Walter Benjamin, como um contínuo estado de câmbio: ora privatizando tudo aquilo que é exterior ora publicitando o habitar íntimo do que é individual e inderme; ora erguendo uma nova era de “porosidade e transparência”³⁹ ora um novo espaço difuso e *ambíguo*, interpenetrado de tensões e *fragmentos*; de *dejetos* que se infiltram, constantemente, entre as *fendas* do território e as *dobras* da matéria, junto aos corpos e à alma, junto à narração intensa de uma realidade complexa, como escreve Gilles Deleuze em 1988, também, entre ‘Leibniz e o Barroco’.

Porque, retomando os grandes frescos sintetizantes, de Teyssot, e a *dobra* do filósofo, como escreve, além estilos e épocas, para Walter Benjamin, são os “espaços barrocos de um mundo especular”⁴⁰ e, por isso, fantástico, como as arcadas de Paris no século XX, os objetos de interpretação, neste caso, a matéria de manipulação física que oferece uma nova ou maior extensão aos sítios criados entre o reflexo velado dos espelhos sujos e o espaço real que configuram; entre o sonho e a verdade e o “mecanismo da arquitetura do sonho”⁴¹, uma vez que “a verdade não tem janelas”⁴² e que “de nenhum lado olha a verdade o universo”⁴³ senão, agora, desde o sonho. Desde um sonho que é como um *mónade*, de novo, que “carrega [sem janelas] dentro de si uma miniatura do todo”⁴⁴, como uma entidade *descontínua* que, pelo seu caráter fragmentário e disperso, condensa e constitui um “modelo reduzido de todo o universo”⁴⁵, dentro de si.

Porque “pensar requer não só o movimento do pensamento, mas também a sua fixação”⁴⁶, como uma pausa ou um abrandamento entre o espaço e o tempo de uma ideia, e “quando o pensamento pausa, repentinamente, numa constelação cheia de tensões, dá à constelação um choque com o qual cristaliza o pensamento como um *mónade*”⁴⁷; como o *Alph*, de Jorge Luís Borges, ou a membrana consistente e desdobrável do *Inominável*, em Beckett; como “uma pele elástica capaz de recordar as coisas (simples e complexas), capaz de vibrar como um

³⁷ BENJAMIN, W., e LACIS, A., ‘*Nápoles*’ in Op. cit., 2008. p.129

³⁸ Id., p.132

³⁹ BENJAMIN, W., ‘*The Interior: The Trace*’ in Op. cit., 2000. p.221

⁴⁰ TEYSOT, G., ‘*A Topology of Everyday Constellations*’ in Op. cit., p.28

⁴¹ Ibid.

⁴² BENJAMIN, W., ‘*First Sketches*’ in Op. cit., 2000. p.840

⁴³ Ibid.

⁴⁴ TEYSOT, G., ‘*A Topology of Everyday Constellations*’ in Op. cit., p.28

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ BENJAMIN, W., ‘*On the Concept of History*’ (1940) in BENJAMIN, W. *Selected Writings*, vol.4. 1938-1940 (ed. H. Eiland e M. W. Jennings; trad. H. Zohn). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2003. p.158

⁴⁷ Id., p.396

instrumento musical”⁴⁸ ou a sensação e o monumento, de Deleuze; como o *Aion*, fraccionando-se ao infinito por extensões de si próprio, dissolvendo a realidade densa e consistente do tempo de *Cronos* numa oscilação contínua entre o presente e o passado, na produção contínua de sentido para o agora e para o instante, mas também para o corpo do homem que, por sua vez, “possui duplos completos, com inumeráveis variantes”⁴⁹, com uma infinidade de *variações* que, ao multiplicar-se, “o representam sempre como uma pessoa mas capturam apenas como um fragmento do seu destino.”⁵⁰

Porque, por fim, não é que aquilo que é passado lance a sua luz sobre o presente, ou aquilo que é presente a sua luz sobre o passado, mas pelo contrário, porque a realidade pode ser como um mundo de imagens, que são “tudo o que se conforma numa cinza, com o agora, para formar uma constelação”⁵¹, como uma “dialética paralisada”⁵², como uma certa “parilisia [que] é uma utopia e a imagem dialética, por isso, uma imagem sonhada. Uma imagem que assim se sustenta do conforto *per se*: como um fetiche. Uma imagem que se vê pelas arcadas, que não são menos casa do que rua”⁵³, porque enquanto a relação do presente com o passado for puramente temporal, o diálogo entre aquilo que foi e tudo aquilo que é, como escreve, “será sempre dialético: não temporal por natureza, mas figurativo. [E] Só as imagens dialéticas são genuinamente históricas – isto é, não arcaicas. [E] A imagem que se lê – que é dizer, a imagem na sua reconhecibilidade do agora – carrega, ao mais alto nível, a perigosa marca do momento crítico em que se baseia a sua leitura.”⁵⁴ Porque, mesmo que este mundo de espelhos, que é somente uma imagem entre todas as outras, possa ter muitos rostos, na verdade infinitamente muitos, permanecerá sempre *ambígua*, e com dois gumes, como as “imagens catrópicas”⁵⁵ que Trillo de Leyva acaba por descrever e que Walter Benjamin sugere, agora, observando as arcadas espelhadas da antiga Paris, citando:

*O espaço que se transforma far-se-á no seio do nada. (...) E aqui, novamente, seremos levados pelo sopro gelado (...) que capta, como ninguém, este olhar das coisas num espelho vazio, e que entende, como ninguém, como se unir a ele e às coisas, num conluio com o não-ser. Num sussurro de olhares que enche as arcadas. Não há aqui nada que não abra o seu olho fugitivo, quando menos se espera, para o piscar de novo; que se olharmos mais de perto, desaparece. Ao sussurro desses olhares, o espaço empresta o seu eco.*⁵⁶

⁴⁸ TEYSSOT, G., ‘A Topology of Everyday Constellations’ in Op. cit., p.29

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ BENJAMIN, W., ‘Boredom, Eternal Return’ in Op. cit. 2000. p.112

⁵¹ Id., ‘On the Theory of Knowledge, Theory of Progress’ in Op. cit. 2000. p.463

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘Metamorfosis’ in *Argumentos sobre la Contigüidad en Arquitectura*. Madrid: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001. p.27

⁵⁶ BENJAMIN, W., ‘Mirrors’ in Op. cit. 2000. p.542

A *ambiguidade* proposta ao estudo, característica desta visão constelar de eventos e imagens, pode então ser como a *ambiguidade* do heróico na figura do poeta, em Baudelaire, ecoando pelo espaço como um homem “que tem nele algo de soldado indigente, algo de ladrão”⁵⁷; como um espadachim num jargão de vagabundos, talvez, ou o “espaço topológico em rede”⁵⁸ de Foucault, como aponta Teyssot, que não se encontra nem no homem nem nas coisas, mas na verosimilhança impossível daquilo que jaz entre ambos: “nos encontros, na proximidade daquilo que é mais distante, na absoluta dissimulação existente entre todos os meios”⁵⁹, porque este espaço “consiste não em mostrar o invisível, mas em mostrar até que ponto a invisibilidade do visível é visível.”⁶⁰ E, por isso, o mundo das imagens que conformam o projeto e constroem a realidade onde ele vem atuar, aparece disperso, assim, pulsando entre o interior e o exterior de si mesmo, como uma membrana ou um *diafragma* que se sente a si próprio a vibrar e “é o tímpano, por um lado a mente, por outro o mundo”⁶¹ não pertencendo, na realidade, a nenhum dos dois; nem ao guerreiro nem ao ladrão, nem às ferramentas universais de trabalho nem aos dispositivos que suportam os *perceptos* e os *afetos* do dia-a-dia, nem ao *hábito* nem ao *prazer*, nem à *casa* nem à *rua*, mas a um certo tipo de “exterioridade absoluta que atua como as dobras infinitas, como os encadeamentos sucessivos que mais não fazem do que desdobrar-se, permitindo-nos entrar, não no exterior propriamente dito, mas no exterior de uma interioridade devida”⁶²: entre as *dobras* do corpo e da alma, em Deleuze, que persistentemente recusam a *indiferença* e a *indeterminação*, tanto quanto a imposição opressiva do global e do totalizante, sobre si.

Daqui que, entre a diferença e a repetição, assim, entre o abismo da indefinição pura e o oceano de princípios, regras ou verdades tendencialmente absolutas, para Deleuze, esta *indeterminação*, ou *ambiguidade*, se possa também ler à luz de duas caras distintas, mas relacionais; como que à luz de dois estados, ou lados, sempre acoplados, tal como os gêmeos de Jano, entre os deuses do Olimpo, com uma face que é “o abismo indiferenciado, o nada negro, o animal indeterminado no qual tudo se dissolve”⁶³, junto ao infinito caos do que é absoluto; e uma outra, que é “o nada branco e incolor, a superfície que se vê novamente calma, na qual flutuam as determinações não-ligadas, como membros esparsos”⁶⁴ à espera de se conectarem, “como as cabeças sem pescoços, os braços sem ombros, os olhos sem testas (...) o ponto preciso em que o determinado entretém a sua relação essencial

⁵⁷ BENJAMIN, W., ‘*Convolute*’ in Op. cit. 2000. p. 359

⁵⁸ TEYSSOT, G., ‘*A Topology of Everyday Constellations*’ in Op. cit., p.30

⁵⁹ FOUCAULT, M., *Maurice Blanchot: The Thought from Outside* (trad. J. Mehlman e B. Massumi). Nova Iorque: Zone Books, 1987. pp.23-24

⁶⁰ Id., p.34

⁶¹ BECKETT, S., *O Inominável* (trad. W. Dutra). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p.184

⁶² TEYSSOT, G., ‘*A Topology of Everyday Constellations*’ in Op. cit., p.30

⁶³ DELEUZE, G. ‘*A Diferença em si mesma*’ in *Diferença e Repetição* (trad. R. Orlandi e M. Machado). Lisboa: Relógio d’Água, 2000. p.36

⁶⁴ Ibid.

com o indeterminado, a linha rigorosa, abstrata, que se alimenta do claro-escuro”⁶⁵ de toda a realidade. Porque o indeterminado pode ser completamente indiferente a tudo o que o envolve, mas “as determinações flutuantes não são menos indiferentes umas em relação às outras”⁶⁶ e, por isso, até do cimo do Olimpo, entre todos os imortais, cada um vai ter o seu próprio domínio, predeterminado, a sua própria categoria e atributos, só para assim os distribuir ao mundo térreo dos homens, pelos limites de propriedades que lhes conformam os seus destinos, mortais, em dimensões de território estanques e, igualmente, finitas. Porque tal como escreve Deleuze, há ainda uma espécie de organização totalmente diferente desta, “uma distribuição que é preciso chamar de nomádica, como um *nomos* nómada, sem propriedade, limite ou medida”⁶⁷, sem escala ou definição. Porque não se trata, aqui, mais da partilha de um elemento, ser ou coisa, pronto a ser distribuído, pelo espaço, mas da repartição de todos aqueles que se distribuem num campo aberto, dito ilimitado ou, talvez, feito sem limites precisos. Porque “nada cabe ou pertence a [ninguém], mas todas as pessoas estão dispostas aqui e ali, de maneira a cobrir o maior espaço possível”⁶⁸, mesmo quando se trata da “seriedade da vida”⁶⁹, como escreve, onde o espaço se pode pensar como um *jogo*, ou uma relação dialética, em despeito e oposição ao habitar do espaço sedentário. Porque “preencher um espaço, partilhar-se nele, é muito diferente de partilhar o espaço. (...) Não é o ser que se partilha segundo as exigências da representação, [mas] todas as coisas que se repartem nele, na univocidade da sua simples presença”⁷⁰.

Daqui que, falando originalmente de uma *constelação*, fixando o céu estrelado de pontos brilhantes e difuminados, e unindo os clarões intensos das estrelas, densos e dispersos pelo plano de fundo da noite e da realidade, se possa falar, assim também transversalmente à arquitetura, sobre “um conjunto de estrelas orientadas num estado ou imagem particularmente definidos”⁷¹; como um conjunto de *fragmentos* luminosos que o cérebro fixa e orienta numa pareidolia aplicada, que traz intrínseca como uma condição que lhe dá sentido e forma, assimilando, diariamente, os pontos desfocados da realidade em condensações e imagens definidas, por si criadas e, por isso, conscientemente nítidas. Daqui que a construção de uma longa corrente de relações entre a hipótese inicial de um projeto e o seu resultado formal, entre o interior e o exterior de um espaço e do homem, assim, se possa entender, também, como o constelar de *Stellar*, no projeto para *La*

⁶⁵ DELEUZE, G., ‘*A Diferença em si mesma*’ in Op. cit., p.36

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Id., p.45

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ ISHIGAMI, J., *Small Images* (trad. M. Kondo). Tóquio: Lixil Publishings, 2008. p.23

Mothe Chandeniers; como uma nebulosa saturada de tensões e sistemas, ou aquilo a que Junya Ishigami chama de “abstração acessível”⁷², com ‘Small Images’, em 2008, que assim veio para influenciar o desenho e a evolução de todo o projeto, em concurso, bem como o caos sensível, consequentemente, no decorrer de toda a investigação. Como uma visão da *abstração*, neste sentido, que é como a “capacidade de receber qualquer tipo de elemento, tornada possível pela natureza indefinida das relações estabelecidas entre os vários espaços individuais”⁷³ que incorpora, balançando entre a macro-projeção de um cenário, disperso pelo território, e a micro-previsão de um evento, cristalizado no lugar. Como uma *abstração* que é, talvez, como a *imagem dialética* de Walter Benjamin, ainda, ou a visão de um espaço difuso que ao esconder, virtualmente, nada, e ao aproximar os seus diferentes elementos de um maior grau de equivalência, reduz, significativamente, o contraste de todo o conjunto e aumenta, continuamente, a *ambiguidade* e a “flexibilidade”⁷⁴ do projeto, por inteiro.

Daqui que, também em *La Mothe Chandeniers*, o projeto proposto não se tenha focado no desenho de um enorme espaço aberto, que incorpore todos os outros num mono-lugar vazio e assoberbante, mas no *tecer* e *destecer* das suas várias atividades, na potencialidade dos seus espaços homogêneos que flutuam, incessantemente, entre as várias escalas precisas do conjunto, e as suas causas, programas e usos, pelos quais se regem e atuam. Porque, ao invés de inferir um grande esforço no desenho de secções planimétricas, variáveis e discerníveis de acordo com a função que representam, *a priori*, a proposta em concurso enviada “permitir ao utilizador alterar os espaços em resposta às diferentes necessidades”⁷⁵ que distingue, no instante da ação, de forma rápida e liberta; perseguindo uma “flexibilidade na relação entre os espaços adjacentes, o tamanho dos seus domínios”⁷⁶ e a maneira como as suas diferenças se conectam; criando, por isso, uma *abstração* penetrável e tangente, neste sentido, tal como escreve o arquiteto japonês, *acessível*, onde tudo é possível, ou quase, e a “desordem das luzes talvez seja uma ilusão; e qualquer modificação é temível; incompreensível inquietude”⁷⁷ de *Malone*, em Samuel Beckett:

O que têm elas de tão estranho, então, essas luzes às quais não peço que signifiquem alguma coisa, quase que deslocado? É a sua irregularidade, a sua instabilidade, o seu brilho por vezes forte, por vezes fraco, não ultrapassando nunca a potência de uma ou duas velas? (...) Elas são

⁷² ISHIGAMI, J., Op. cit., p.23

⁷³ Id., p.28

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ BECKETT, S., Op. cit., p.19

*talvez permanentes e fixas, percebidas por mim de maneira vacilante e intermitente. Espero ter oportunidade de voltar a esta questão. Mas direi, por agora, para maior certeza, que espero muito destas luzes, como aliás de todo o elemento análogo de incerteza verosímil que me ajuda a continuar e, eventualmente, a concluir. Dito isto, continuo, [porque] é preciso.*⁷⁸

Porque é uma ideia, ou visão, que debruçada sobre a *ambiguidade*, a *fluidex* e a *leveza* de todos os espaços, assim, quer aparecer sob a forma destas *luzes* ou pontos, quais pilares ou perfis, ainda, para Junya Ishigami, “no que parece ser um estilo completamente aleatório”⁷⁹ de distribuição, de tal forma que não se distingue se existe uma regra, ou não, para o seu posicionamento e, por isso, “há uma planta, e não barreiras definidas, para os espaços que [se têm] em mente”⁸⁰; para os espaços que, de novo, como nômadas se transpõem, consistentemente, à materialidade do mundo e, por isso, fazem com que a estratégia aplicada queira igualmente ver e projetar, desenhando, a compreensão de um espaço feito em função dos câmbios existentes entre a *ambiguidade* e a “mutabilidade”⁸¹ do território; como a matéria de manipulação da realidade e do pensamento, e a definição, solidez ou opacidade do castelo, de *La Mothe Chandeniers*, sobre o qual se trabalha esta ideia indefinida do que é *verosimilmente incerto* e, por isso, feito de *indeterminações*; não erguendo barreiras, ou paredes, como se se ligassem os pontos brilhantes do céu, prescrevendo todo conjunto a um ideal autista, ou diletante, mas fluindo neste clima de *abstração*, num *ambiente* em que apenas os pontos de luz se definem e o homem circula e vagueia, livremente, entre eles e todos os elementos que comportam; numa “individual extensão e sentido de distância (...) [que] é resultado não apenas das colunas, mas dos vários elementos combinados da mobília e das plantas”⁸² que lhe emprestam uma essência, uma imagem ou atmosfera, assim, consequentemente, por todo o território.

E, assim, reconhece-se, por todo o projeto, uma *flexibilidade* capaz de emergir de uma planta, ou critério, “tão homogêneos que as particularidades do espaço simplesmente desaparecem”⁸³, quando “a planta e os outros diferentes fatores permanecem em efeito”⁸⁴ e a *ambiguidade* se conquista “suavizando ou diluindo os seus limites”⁸⁵; escolhendo dirigir-se a um *continuum* de espaços específicos em termos vagos, não os substituindo por qualquer outra forma, mas empenhando-se em fazer dela, tal como é, o próprio espaço. Porque se torna “gradualmente

⁷⁸ BECKETT, S., Op. cit., p.16

⁷⁹ ISHIGAMI, J., Op. cit., p.28

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Id., p.36

⁸² Id., p.29

⁸³ Id., p.33

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

evidente que esta vaguidão se sustenta num equilíbrio extremamente delicado”⁸⁶ e que, aqui, contemplar uma coluna é pensar nas outras novecentas e quarenta e cinco com as quais mantém uma relação específica e equivalente. Porque com uma quantidade, ou volume de informação como este, para processar de uma só vez, condensando numa singularidade, em projeto, todas as variações dos diferentes tipos de elementos presentes, então, talvez seja normal que “este espaço não [possa] funcionar a não ser que se encontre uma forma de conectar o imaginário e a percepção diretamente a uma espécie de sistema indetetável, de modulação de espaços e ambientes”⁸⁷; a não ser que, assim, possa emergir de uma nova espécie de *abstração*, como que de “uma espécie de abstração que não tem nada que ver com diagramas ou imposições. Não uma abstração alcançada através de um processo seletivo ou de reorganização, mas aquela em que todas as opções são possíveis.”⁸⁸

Daqui que, abordando este espaço de forma vaga, como ainda escreve, escolhendo constelar pelo território os sistemas responsáveis pela condensação e extensão dos tempos programáticos do enunciado, em áreas indeterminadas e flexíveis, sempre a par da imprevisibilidade do sujeito, o projeto não venha para se prender à “gratuidade das omissões, para alcançar um entendimento simplificado”⁸⁹; porque ao invés de diluir, ou reduzir, a heterogeneidade do ambiente para, assim, se fixar num grande espaço vazio de sentido e vivências, esta “abordagem tenta extrair, tal como são, os contornos subtis e esbatidos de cada espaço, identificando a sua leve flutuação no abstrato”⁹⁰, omitindo apenas a linha que o conecta aos seus semelhantes, como a parede definida, estanque e opaca que, logo a seguir, o separa deles; porque, acima de tudo, “os vazios interiores não são espaços, mas sim os seus próprios contornos ondulantes, e as colunas, que parecem aleatórias, são na verdade dispostas de forma específica e rigorosamente estudada.”⁹¹

Porque, por fim, não é que não haja uma base, uma grelha ou critério que, ordeiramente, saiba dispor a *complexidade* dos corpos e das ações pelas sequências *não-lineares* do projeto, mas pelo contrário; porque é aquela que existe, como a “ordem oculta”⁹², que aqui é precisa e está sempre presente, mesmo quando não se alcança ver; [Imagem [19]] porque não se sabe “se é estrutura, função ou desenho”⁹³, ou ainda as três, simultaneamente, “fundindo-se irreconhecivelmente entre as

⁸⁶ ISHIGAMI, J., Op. cit., pp.34-35

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

⁹² Id., p.38

⁹³ Id., pp.34-35

flutuações [dos espaços] que mantêm”⁹⁴; desses espaços que ao deformar, lentamente, o conjunto e ao serpentear o vazio das colunas e dos nichos abertos que conformam, aqui, se vêm redescobrir como a “argila transparente”⁹⁵ pronta a ser trabalhada; como se fosse um estado mais indefinido, ainda, de onde se pudesse seguir em qualquer direção só para nunca se mover e, assim, permanecer neste clima difuso e verosímil, *entre a constelação e a floresta*; [Imagem [20]] para chegar a “um novo tipo de ordem, que repousa sobre um lento movimento flutuante (...) como os espaços que se concentram e dispersam”⁹⁶ com tantas direções e aberturas quanto destinos e vivências, numa infinitude de possibilidades dispersas pelos diferentes tipos de espaços identificáveis, por fim, como “a natureza da ordem em movimento”⁹⁷:

*[Porque] Ao invés de ver os lagos e os rios e as montanhas e as florestas desde longe do ambiente construído, procuro encontrar métodos de desenho que façam da natureza próxima o suficiente para ser indistinguível da arquitetura (...). Diluir estas fronteiras permite-nos viver indissimuladamente próximos a tudo o que existe no ambiente – a uma nova, mais inclusiva visão da arquitetura que transcende os conceitos rígidos da cidade. Aos espaços subtis e flexíveis que ligam imperceptivelmente a arquitetura a todas as coisas que nos rodeiam.*⁹⁸

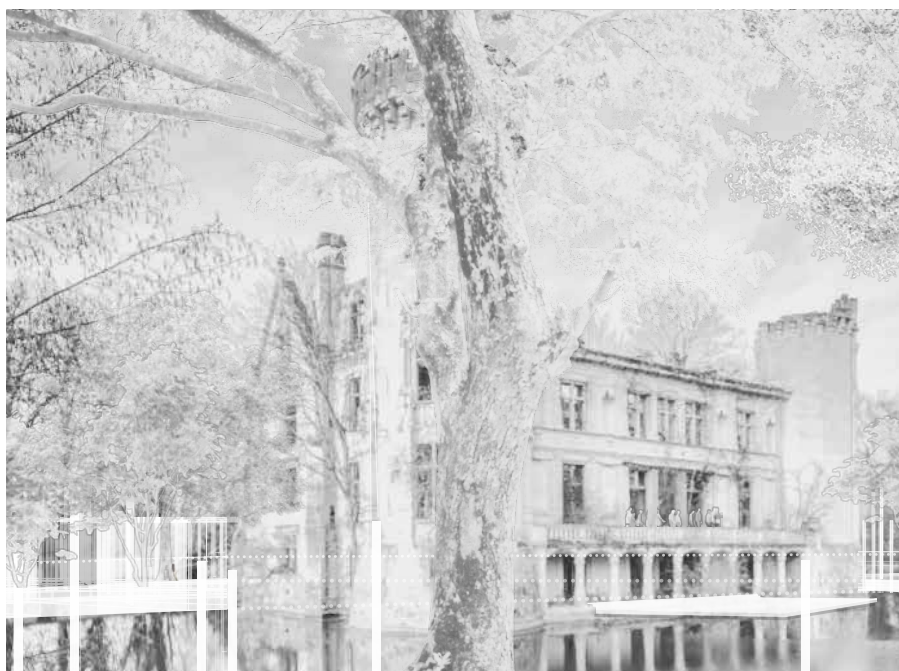


Imagem [19]

Vista sul-poente do projeto, sobre o castelo. Montagem fotográfica do autor.

⁹⁴ ISHIGAMI, J., Op. cit., pp.34-35

⁹⁵ Id., p.37

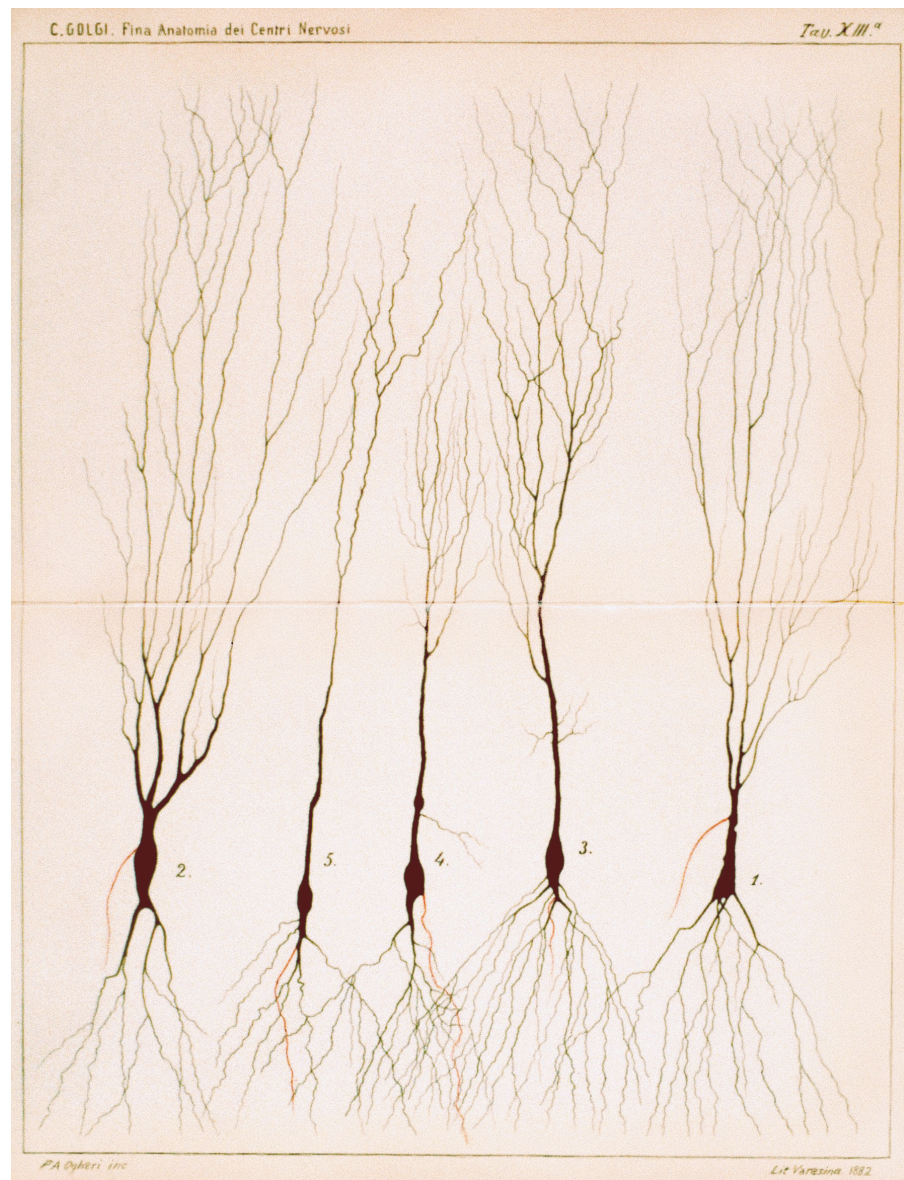
⁹⁶ Id., p.39

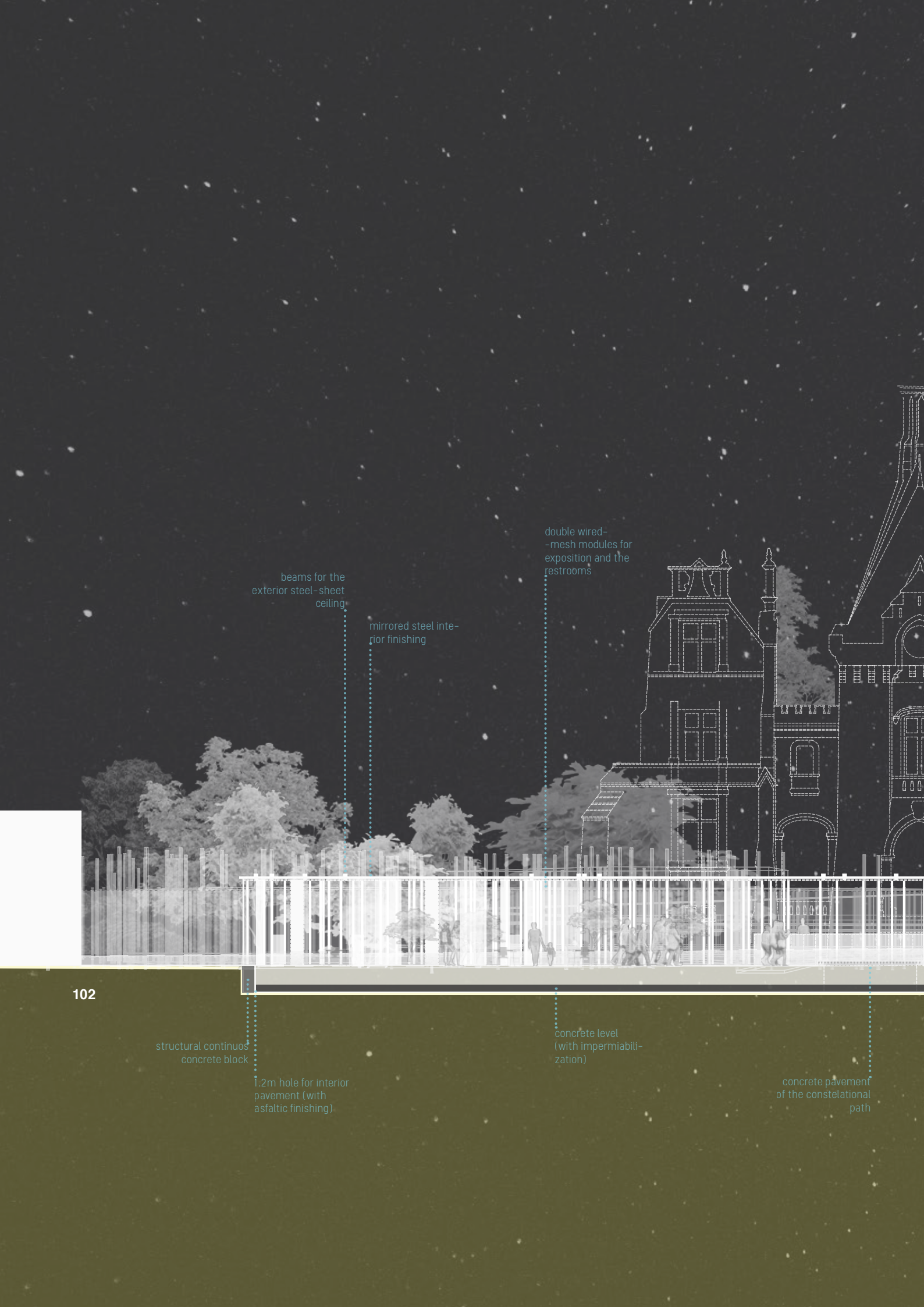
⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ ISHIGAMI, J. *Plants & Architecture*. Japan : Junya.ishigami + Associates, 2008, in ISHIGAMI, J., Op. cit. 2008. p.101

Imagem [20]

'Golgi's Ganglion Cells', 1885, de Camillo Golgi e Santiago Ramón y Cajal.





beams for the
exterior steel-sheet
ceiling

mirrored steel inte-
rior finishing

double wired-
-mesh modules for
exposition and the
restrooms

102

structural continuous
concrete block

1.2m hole for interior
pavement (with
asfaltic finishing)

concrete level
(with impermiabili-
zation)

concrete pavement
of the constelational
path

THE GRAVITY FIELDS

THE IDEA GAINS FORM AS SOON AS GRAVITY SETS ITS
PRINT

SURFACE FOUNDATIONS, PROPERLY TREATED, ALLOW A
STRUCTURAL NET OF **EXTRA-SLIM STEEL PROFILES** TO
APPEAR
, THESE PILLARS, THEN, RESEMBLE A LAYER OF DELICATE
NEEDLES, COMING FROM THE **PACKED EARTH FLOOR** OF
THE SITE

ENDLESSLY, THEY RAISE TO AN INFINITE MIND SPACE,
WHERE THE **MIRRORED CEILING** REFLECTS ALL COVERED
EXISTENCE
A **WIREFRAME MESH** FOR THE INTERIOR SHOWCASES
DIFUSES ALL SPACE WHILE THE TRUE BOUNDARIES LIE ON
THE TRANSPARENCY OF A **GLASS CURTAIN-WALL**

THE CONCEPT EVOLVES AND MATERIALIZES



circular steel profile
(0=,12m)

site's earth
pavement (for the
interiors)



104

Imagem [21] - '*Wrapped Trees*', 1997-98, de Christo e Jeanne-Claude, em Riehen, Suíça. Parte das 178 árvores envoltas em 55000 m² de poliéster cosido, como aquele que se usa no Japão, pelo inverno, para proteger as árvores do gelo e da neve, e 23 km de corda, para as atar; criando os volumes dinâmicos de luz e sombra, movendo-se com o vento em novas formas e superfícies moldadas pelas cordas e pelos ramos sobrepostos, todos, sobre a pele que os envolve.

*Luto por criar um ambiente onde as inúmeras formas de conforto se conectam, entre si, e não aquele que se divide em frações desconexas (...) Interessa-me poder criar o mundo que se segue; onde cada elemento se mistura entre todos os outros para se extrair, depois, deles intacto.*¹

A contemporaneidade, para Junya Ishigami, observa assim, e “até se perder a vista, uma paisagem [pobre e] sem graça (...) que não tem nenhuma característica: que não é natural nem artificial”², nem agressiva nem dominante, mas maioritariamente inevitável. Inevitável, talvez, como a vida que flui entre o espaço e o tempo, entre o espaço e o sujeito, o sujeito e as coisas; como a “proximidade e o afastamento”³ das pessoas e dos objetos, ou os sinais de tudo aquilo que o “espaço invisível”⁴ nos transmite, diariamente, pelas imagens ou figuras que fazem, inevitavelmente, de filtro, entre o *espaço invisível* da própria realidade, “mais além da realidade”⁵, e a materialidade das coisas; como “a tarefa urgente da arquitetura em definir e imaginar um ambiente, não apenas para os corpos naturais, mas para os corpos projetados para o exterior de si próprios, ausentes e extáticos”⁶, como um animal faminto que percorre o território, perdido pela floresta; que há de submergir-se no interior de cada espaço “como se fosse uma selva sem fundo”⁷, para assim encontrar, num *ambiente* aberto e redefinido, o seu mais *primitivo* futuro; para viver a sua “experiência espacial e topológica, como se percorresse o interior de um labirinto”⁸ montado, simultaneamente, num carrinho de montanha-russa; como que numa “caverna artificial, transparente”⁹, dissolvida entre o todo e as árvores, por que flutua. [Imagem [21]]

¹ ISHIGAMI, J., ‘Junya Ishigami’ in *Defining Criteria* (ed. M. Montresor, S. Lando; trad. S. Aoba, C. Okumura). Trento: Quark Publishers, 2018. pp.99-103

² ITO, T., ‘Como Será la Realidad de la Arquitectura en la Ciudad del Futuro?’ in *Escritos* (ed. J.M.^a Nadal). Murcia: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007. p.189

³ VALDERRAMA APARICIO, L., ‘Distancia: una figura de disolución’ in *La Construcción de la Mirada: Três Distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2004. p.30

⁴ ITO, T., ‘Como Será la Realidad de la Arquitectura en la Ciudad del Futuro?’ in *Op. cit.*, p.193

⁵ *Ibid.*

⁶ TEYSSOT, G., ‘Arquitectura híbrida: um ambiente para o corpo prótico’ in *Da Teoria da Arquitetura: Doze Ensaio* (trad. R. Marnoto, I. Almeida, T. Costa e P. Providência). Lisboa: Edições 70, 2010. p.274

⁷ ITO, T., ‘Como Será la Realidad de la Arquitectura en la Ciudad del Futuro?’ in *Op. cit.*, p.195

⁸ *Ibid.*

⁹ FUJIMOTO, S., ‘Nest or Cave’ in *Primitive Future*. Tóquio: Lixil Publishings, 2008. p.25

Neste sentido, para Junya Ishigami, observando a arquitetura como um instrumento capaz de quebrar as fronteiras entre o homem e a natureza, reconstituindo-a e redefinindo-a, simultaneamente, “dando ao interior uma nova definição baseada em novos pontos de vista”¹⁰ e infundindo, ao *ambiente* onde atua, novas características e variáveis, vivências e atividades, fundamentalmente humanas, a ideia de “ambiente, ou sistema, completamente fechado”¹¹, como um monumento sólido e inflexível, estanque e opaco, de novo, daqui em diante, “não pode existir.”¹²

Mas observando a arquitetura como um “sistema aberto”¹³, como um *sistema dinâmico e não-linear*, como o caos, assim também na perspectiva de Georges Teyssot, e redefinindo o espaço interior como “o movimento do corpo face ao exterior, num estado de êxtase, entre os vários filtros – limites e fronteiras”¹⁴ que o permeiam, a arquitetura pode transformar-se, livre e abertamente, num dispositivo que participa desta “encenação em ‘ectasy’”¹⁵, que é a imagem da realidade que descreve; que não vem para criar “algo que se olha como um objeto ou um edifício, mas [para] se transformar num aparato que possibilita ao espectador – utilizador ou visitante – contemplar algo mais do que a coisa em si mesma”¹⁶; que, desta forma, se conecta à realidade entre o que é natural e artificial, numa espécie de *abstração* ou *invisibilidade*; que, por isso, nos permite observar a *distância* fundida entre as coisas, desenhando “tudo aquilo que desejamos dizer”¹⁷, transformando, bruscamente, as *imagens ambíguas* e abstratas em “imagens de futuro”¹⁸, como escreve Toyo Ito, também, em imagens que vivem da “velocidade extraordinária do ritmo de passagem de uma paisagem a outra (...), do ruído e do ritmo musical que acompanha todo o conjunto, da criação de um espaço cruzado por inúmeros fascículos de raios laser que saem dos edifícios, de um espaço extremamente artificial”¹⁹ que é também um espaço fantástico, vivo, natural como uma *floresta*; “virtual”²⁰, como o espaço de Deleuze, segundo Teyssot, que flutua nesta mesma *atmosfera* em que a “linguagem secreta da pele, do conjunto, da máscara, do ecrã, do habitat natural e artificial do homem”²¹ se entretecem:

*Consequentemente, o ambiente concebe-se e desenha-se como uma sobreposição de várias esferas: pele e envelopes epiteliais; objetos, ferramentas, utensílios, equipamentos e máquinas; terra, ar, fogo, e água; luzes, nuvens, estrelas, climas, tempos; e interfaces mediáticos. Uma arquitetura assim seria, de facto, uma arquitetura “atmo-sférica” (...).*²²

¹⁰ ISHIGAMI, J., ‘Junya Ishigami’ in Op. cit., p.97

¹¹ Id., p.103

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ TEYSSOT, G., ‘Prosthetics and Parasites’ in *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p.248

¹⁵ Id., p.249

¹⁶ Ibid.

¹⁷ VALDERRAMA APARICIO, L., ‘Distancia: una figura de disolución’ in Op. cit., p.29

¹⁸ ITO, T., ‘Como Será la Realidad de la Arquitectura en la Ciudad del Futuro?’ in Op. cit., p.195

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ TEYSSOT, G., ‘Toward a Cyborg Architecture’ in Op. cit. 2013. p.213

²² Id., ‘Prosthetics and Parasites’ in Op. cit. 2013. p.239

Porque, sem querer dar demasiado enfoque a esta “virtualidade, [que é] um dos quatro modos de existência, a par da realidade, da possibilidade e da atualidade”²³, para Deleuze, o que aqui se sublinha é esta espécie de “vetor entrópico entre a tensão e a matéria”²⁴, como, de novo, entre o *espaço invisível* e o vazio físico que existe entre as coisas; num processo de “diferenciação, que é também uma oscilação, uma quase-simultânea vibração entre o atual e o virtual, que coexistem”²⁵, para o filósofo; entre a imagem da arquitetura e o fundo da sua realidade, que trata de visualizar esta espécie de *invisibilidade*, descrita, entre o mundo das coisas palpáveis e o espaço irreal que assim criam; entre “os acontecimentos que se sucedem como se fossem fogos de artifício”²⁶ lançados uns atrás dos outros, ao longo do dia, pela grande cidade; pela cidade que, em Toyo Ito, por sua vez, está “suspensa num sentido de distância totalmente diferente do conceito ocidental de espaço, dotado sempre de perspetiva e hierarquia, (...) que carece do sentido de distância, fisicamente falando.”²⁷

Porque “tudo funciona ao mesmo tempo”²⁸, nesta cidade do futuro, “mas entre os hiatos e as rupturas, as avarias e as falhas, as intermitências e os curto-circuitos, as distâncias e as fragmentações”²⁹, para Deleuze e Guattari, numa soma que nunca pode reunir o conjunto das partes para se transformar num grande todo, como que inteiro, pode sempre assumir-se, e largamente citando, que “estamos na idade dos objectos parciais, dos tijolos e dos restos. [Que] Já não podemos acreditar nesses falsos fragmentos que, como os pedaços de uma estátua antiga, esperam vir a ser completados e reunidos, para se comporem numa unidade que é, também, a unidade de origem. [Porque] Já não acreditamos numa totalidade original nem sequer numa totalidade final. (...) Só acreditamos em totalidades ao lado.”³⁰

E, por isso, mesmo que falando de Tóquio, nos anos noventa, e de um sentido de *distância* físico, que alegadamente existe entre a materialidade do mundo e o vazio, próprio do espaço, em Toyo Ito, o que aqui se sublinha é este clima flutuante, onde todas as coisas se perdem, e perdem o seu limite, e se dissolvem entre si, sem nunca perder a sua essência; como a “atmosfera invisível da metrópole”³¹, criando um *ambiente* de relações partilhadas; como uma *floresta*, ou uma *floresta virtual* que é, também, “uma heterogénese, uma transformação no outro, uma abertura à alteridade”³² e, por isso, uma “nova forma de subjetividade”³³; como a selva da tecnologia, ou as janelas virtuais e os ecrãs,

²³ TEYSSOT, G., ‘Windows and Screens’ in Op. cit., p.284

²⁴ DELEUZE, G., ‘On Gilbert Simondon’ in *Desert Islands and Other Conversations, 1953-1974*. Nova Iorque: Semiotext, 2004, in TEYSSOT, G., ‘Windows and Screens’ in Op. cit., p.216

²⁵ Ibid.

²⁶ ITO, T., ‘Como Será la Realidad de la Arquitectura en la Ciudad del Futuro?’ in Op. cit., p.198

²⁷ Ibid.

²⁸ DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘O Todo e as Partes’ in *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (trad. J. Varela e M. Carrilho). Lisboa: Assírio&Alvim, 2004. p.45

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ ITO, T., ‘Como Será la Realidad de la Arquitectura en la Ciudad del Futuro?’ in Op. cit., p.197

³² TEYSSOT, G., ‘Windows and Screens’ in Op. cit., p.283

³³ Ibid.

³⁴ TEYSSOT, G., ‘Toward a Cyborg Architecture’ in Op. cit. 2013. p.213

para Georges Teyssot, que, por sua vez, geram uma “densificação da vida diária, um mais fluído tipo de sociabilidade, talvez, que devolve ao conceito de *aesthetics* o seu significado original – aquele de emoções partilhadas”³⁴; uma *floresta* subjetiva que aqui relembra, à arquitetura, o seu caráter comunal e, naturalmente, simbiótico, de inter-relações e variações extáticas, de infinitas interpenetrações, continuidades e metamorfoses, sempre vivas.

Daqui que, criando a arquitetura “não a partir de uma ordem totalizante, mas das relações existentes entre todas as partes (...) de uma ordem que se pode fazer incorporando a incerteza e a desordem”³⁵, por fim, a arquitetura de Sou Fujimoto se convoque, para expressar esta imagem de conjunto através das relações que se estabelecem como as *totalidades ao lado*, de Deleuze e Guattari, ou os dispositivos e as vivências do espaço, em Georges Teyssot, entre os objetos e os corpos que lhe são recíprocos e, por isso, adjacentes. Daqui que, entre “a compressão e a expansão, a simplicidade e a complexidade, a pobreza e a riqueza”³⁶, entre todos os elementos biunívocos que existem simultaneamente, para Sou Fujimoto, esta relação que se pode engendrar livremente entre as coisas, entre o homem e as coisas, como a *distância* argumentada por Valderrama Aparício, agora, se crie como uma arquitetura feita com um “sentido de distância (...) de uma experiencial, relacional distância que aparece da distorção ou modelação do espaço”³⁷ e não do próprio espaço físico; de um espaço que, por sua vez, entre o interior e o exterior de si mesmo, como uma garrafa de Klein ou uma banda de Mobius, vem estimular os “instintos animais de quem o experencia”³⁸, do espectador que mais não pode fazer do que reagir às pistas, ou vestígios, destas várias inter-relações que medeia, construindo-se; que organiza as coisas neste *espaço invisível*, como o ar, e se origina desde a “intuição animal do subconsciente”³⁹ do arquiteto; como “uma arquitetura fragrante”⁴⁰, infundida pelo cheiro *primitivo* das coisas, que é também “uma arquitetura tátil onde as qualidades do material penetram profundamente no corpo do homem”⁴¹, cuja “sensibilidade animal”⁴² pode crescer, como escreve Toyo Ito, todos os dias e a cada iteração de projeto, mais robustamente.

Daqui que, entre um mundo de imagens e formas abstratas e ambíguas, entre o exterior e o interior de um espaço, natural ou artificial, assim, a arquitetura de Sou Fujimoto queira colocar o presente e o passado em paralelo, “observando a cidade e derivando dela uma ar-

³⁴ TEYSSOT, G., ‘Windows and Screens’ in Op. cit., p.284

³⁵ ITO, T., ‘Casting off “Weak Architecture”’ (trad. T. Daniel) in FUJIMOTO, S., Op. cit. p.9

³⁶ Id., p.10

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Id., p.11

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

quitectura que possui a sensibilidade da vida diária desde as várias condições e pré-requisitos externos”⁴³, sedimentando-se, assim gradualmente, entre o homem, o espaço e o tempo; propondo a viabilidade de um espaço com perfis e limites amorfos, onde os “vários ambientes protéicos”⁴⁴ são gerados num processo de avanços e recuos e onde, conseqüentemente, se pode ver o espaço como uma “interpenetração mútua entre o interior e o exterior, sem qualquer tipo de limitação, conectando todo o conjunto como uma passagem ondulante”⁴⁵; visualizando o momento em que a arquitetura se pode fundir num “espaço nebuloso e protéico, a par de um leve traço de domínio humano”⁴⁶; cristalizando o instante em que a casa é um espaço incrivelmente “embrionário (...) [e] cada ponto inicial [dá] à luz míriades de arquiteturas diferentes, e cada resultado [é] único”⁴⁷ e diferente, mesmo que se relacione com os seus semelhantes. Como quando entre a música e as interações das suas notas, sem o apoio de uma partitura, os seus diferentes sons se ativam num “inimaginável, multidirecional fluxo de tempos independentes”⁴⁸; como quando o som e o tempo se podem, sincronicamente, imaginar como que nascendo, juntos, do vazio, e o tempo e o espaço se vêm, invariavelmente, contemplar desde as suas novas e emergentes, várias relações que entretecem, indistintamente.

Daqui, para Sou Fujimoto, por fim, projetar seja como fixar uma espécie de “intuição (...), [como] a prova de que há infinitos pontos de partida, ao invés de um único início sintetizante”⁴⁹. Daqui que tecer, desenhando, um espaço seja como gerar os vários sentidos de *distância* que preditam os diferentes graus de interação entre os homens e os objetos, dotando-os, simultaneamente, de *continuidades* e *metamorfoses*, de “qualidades, gradações e entoações”⁵⁰, por todo o projeto. Porque “a origem da arquitetura deve ter sido constituída puramente de distâncias (...) e só as várias modulações da distância se reconheciam”⁵¹. E, por isso, estar-se completamente alienado significa, aqui, estar-se simultaneamente conectado; próximo e, ainda assim, distante. Porque “tudo coexiste, e é interdependente”⁵², e habitar uma casa é como viver entre os vários ramos de uma árvore; recortando, por isso, um abrigo entre as suas divisões dispersas; existindo, simbioticamente, entre todos os seus espaços, ao mesmo tempo; redefinindo-se numa “variada rede tridimensional de localidades [que] antevê uma nova conceção de espaço”⁵³: uma nova *distância*, sensível, potenciada em projeto, pelo desenho, e diariamente vivificada pelo uso que o tempo e o homem lhes infere.

⁴³ IGARASHI, T., ‘Geometry without Right Angles’ in FUJIMOTO, S., Op. cit., pp.15-16

⁴⁴ Id., p.17

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ FUJIMOTO, S., ‘Primitive Future’ in Op. cit., p.21

⁴⁸ Id., ‘Notes Without Staves’ in Op. cit., p.29

⁴⁹ Id., ‘Primitive Future’ in Op. cit., p.21

⁵⁰ Id., ‘Separation and Conception’ in Op. cit., p.32

⁵¹ Ibid.

⁵² Id., ‘In a Tree-like Place’ in Op. cit., p.67

⁵³ Ibid.

Assim, o que se lê nas *totalidades ao lado*, de Deleuze, pode então rever-se nesta rede ou teia de inter-relações constantes, em Sou Fujimoto, como se se pudesse viver entre as árvores que flutuam, pela floresta, entre os ramos que crescem à medida que se alteram e alteram reciprocamente, a sua direção; almejando ser um todo, coletivo, e não representando mais do que, sempre e somente, um fragmento constituinte das suas partes. Porque, para o arquiteto, a evolução, ou construção do espaço pode ser como a evolução, ou crescimento das florestas; das árvores, “cujo esquema genérico é um conjunto aglomerado de focos”⁵⁴, desvelando um novo sistema de coordenadas, como uma nova geometria, ou “um espaço impregnado de elementos incertos e caóticos, análogos não por pura imitação, a árvores e a florestas.”⁵⁵ Porque, tal como numa floresta, assim, “estar dentro ou fora depende, por completo, da diferença que existe entre as várias densidades locais”⁵⁶; entre a massa opaca, escura e húmida, que representa uma *densidade* absoluta, uma floresta dominante, e a abertura da clareira, de um *vazio*, que corre fresco e leve como o resto das árvores, pela brisa que se sente aquecida entre os troncos, pela luz e pelo sol que penetram pela floresta.

Daqui que, para Sou Fujimoto, a arquitetura se resuma, talvez, a um estado de equilíbrio, que é como a linha que separa a clareira do seu entorno, ou o “limite existente entre os vários elementos dispersos, [que] se começa a estratificar e a dissolver”⁵⁷; como as infinitas variações de um “campo de distâncias e interações que emerge de condições nebulosas”⁵⁸ e, assim, se recusa a adotar, ou a assumir, qualquer tipo de predileção por sistemas totalizantes, ou ordens globalizantes. Porque a arquitetura existe na *distância* que se funda e funde, sensível, entre aquilo que pode ser a interioridade e a exterioridade do real, talvez; e, por isso, é seu o trabalho de “conceber densidades do vazio”⁵⁹, de possibilitar e potenciar, ademais, “o erguer de uma densidade positiva”⁶⁰; de uma *densidade* que, pela “perpétua continuidade destes relativismos”⁶¹, é como o fragmento de espaço ocupado por cada um, que está sempre conectado a todo o universo. Porque, como ainda escreve, “somos parte de um mero, singular momento, entre as infinitas gradações flutuantes do vasto cosmos”⁶² e as infinitas profundidades e expansões onde a continuidade e a descontinuidade coexistem e as forças contrárias da realidade co-ocorrem; “na sincronia do espaço existente entre tudo o que é finito e a própria infinitude, a procura e a referência, a totalidade e a individualidade, entre a ordem e o caos, o espanto e a afinidade”⁶³, inerentes à intensa experiência do dia-a-

⁵⁴ FUJIMOTO, S., ‘In a Tree-like Place’ in Op. cit., p.67

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Id., ‘Nebulous’ in Op. cit., p.74

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Id., p.83

⁶⁰ Id., p.89

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Id., ‘Guru-Guru’ in Op. cit., p.94

-dia, à qual recorrentemente se chama realidade; como um jardim, num verde logradouro, onde ocorrem as inumeráveis inter-relações e incompatibilidades dos biomas e ecossistemas que ultrapassam, como escreve, a nossa capacidade de compreensão; [Imagem [23]] “cada um espetacular e, ainda assim, completamente ambíguo; metamorfoseando-se, em movimento, apresentando uma experiência incalculada pela continuidade [das suas próprias] relações”⁶⁴; como os indescobertos potenciais do espaço que se conquistam, continuamente, visando pensar sobre as suas fronteiras e periferias, sempre ambíguas.

Porque, antes da matéria e do espaço se separarem, deve ter havido um “inacreditável potencial escondido na univocidade deste estado indiferenciado”⁶⁵. Tal como quando os diferentes espaços se equivalem, para Junya Ishigami, e é a *ambiguidade* que lhes distingue o espaço produzido pela massa da massa produzida pelo espaço, entre a clareira que é a falta de árvores e a *floresta*, como a falta de vazios. Porque reconsiderar a arquitetura desde este estado primordial, como escreve, é “contemplar a natureza protéica”⁶⁶ que engendra, continuamente, todos os seus elementos distintos; diferenciando-se entre campos, casas, epicentros, cidades e planetas. Porque “o som e o silêncio não são coisas distintas”⁶⁷ e, por isso, a matéria e o espaço também não: são como “partículas e anti-partículas [que] se criam num vazio. [Como] Uma silhueta na escuridão.”⁶⁸

E, por isso, é preciso falar da *distância*, no projeto para *La Mothe Chandonniers*, de um espaço tecido como se fosse uma *floresta*, como se a *constelação* de pontos dispersos pelo território se extrudisse até ao céu, conectando os dois mundos distintos num mesmo consciente humano; potenciando um “ruidoso mileu”⁶⁹ entre a própria disposição do caos e a ordem pura da repetição. Porque só assim é possível, aqui, e a todo o espectador, reconhecer padrões, visualizar silhuetas, perceber formas, tal como escreve Michel Serres, agora. Porque “no início é o ruído; e o ruído nunca pára”⁷⁰, e é a aperceção deste caos, a apreensão desta desordem, que nos conecta à distribuição dispersa e fratal do mundo e das coisas. Porque é “o ruído [que] destrói e horroriza”⁷¹, mas é este mesmo *ruído* que, ao mesmo tempo, estimula e “nutre uma nova ordem”⁷²; que apela à organização e à vida, porque “até o pensamento inteligente vive entre a ordem e o ruído, entre a desordem e a harmonia”⁷³, como se fosse uma ordem interior ao caos, feito, agora e finalmente, sensível.

⁶⁴ FUJIMOTO, S., ‘Garden’ in Op. cit., p.101

⁶⁵ Id., ‘Before Matter and Space’ in Op. cit., p.119

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Id., p.120

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ TEYSSOT, G., ‘Prosthetics and Parasites’ in Op. cit., p.249

⁷¹ SERRES, M., ‘Noises’ in *The Parasite* (trad. L. Schehr). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p.127

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

E, por isso, entre a malha de pilares luminosos e o vazio que entretecem, entre o sonho da ordem e o medo da imprevisão, entre a *constelação* ambígua de imagens e a abstração primitiva da *floresta*, é a *distância*, por fim, que nos vem unir ao espaço, às coisas e aos objetos do dia-a-dia; ao tempo esparso das suas tensões e interpenetrações; ao *Aion* e à membrana elástica do agora; ao *Inominável* e à pele, ao limite em que tudo se dissolve; ao *Aleph*, eterno e indefinível como todo o universo; à frágil *Borboleta* que, pintada de negro, sobrevoa, flutua e mergulha, continuamente, entre a ordem e a aleatoriedade de tudo o que se conhece.

Porque a *distância* é como “o espaço intermédio necessário à vida, ao projeto, à arquitetura”⁷⁴ e, em *La Mothe Chandeniers*, é como o espaço intersticial, imprescindível à construção do projeto; dilatando tudo aquilo que é diferente em novas simbioses e interdependências; descobrindo, entre o *eu* e o mundo, “o limite onde todos os corpos se dissolvem”⁷⁵; traçando as “transversalidades”⁷⁵ que diluem todas as dualidades da matéria, atuando sem preferência ou exclusão; qualificando a realidade entre a *proximidade* e o *afastamento* dos sujeitos e dos objetos, dos tempos e dos movimentos correlativos, como “a sístole e a diástole de um coração”⁷⁶, ou uma métrica que não pertence nem às ciências da objetividade nem àquelas que estudam o “espírito”⁷⁹, mas a umas e outras, indivisivelmente. [Imagem [22]] Porque, tal como escreve, por fim, Valderrama Aparicio, “desenhemos este caosmos particular, esta versão do mundo em que o [projeto] pode encontrar motivações suficientes para se centrar”⁷⁸ e, assim, submergir na experiência intensa do que acha ser real. “Teremos que falar da penumbra, da sombra, do nebuloso, da noite, do abismo, do silêncio”⁸⁰, mas falemos. Porque aqui, pelo menos, pode ser preciso.

⁷⁴ VALDERRAMA APARICIO, L., ‘*Distancia: Una Figura de Dissolución.*’ in Op. cit., p.37

⁷⁵ Id., p.38

⁷⁶ Id., p.39

⁷⁷ Ibid.

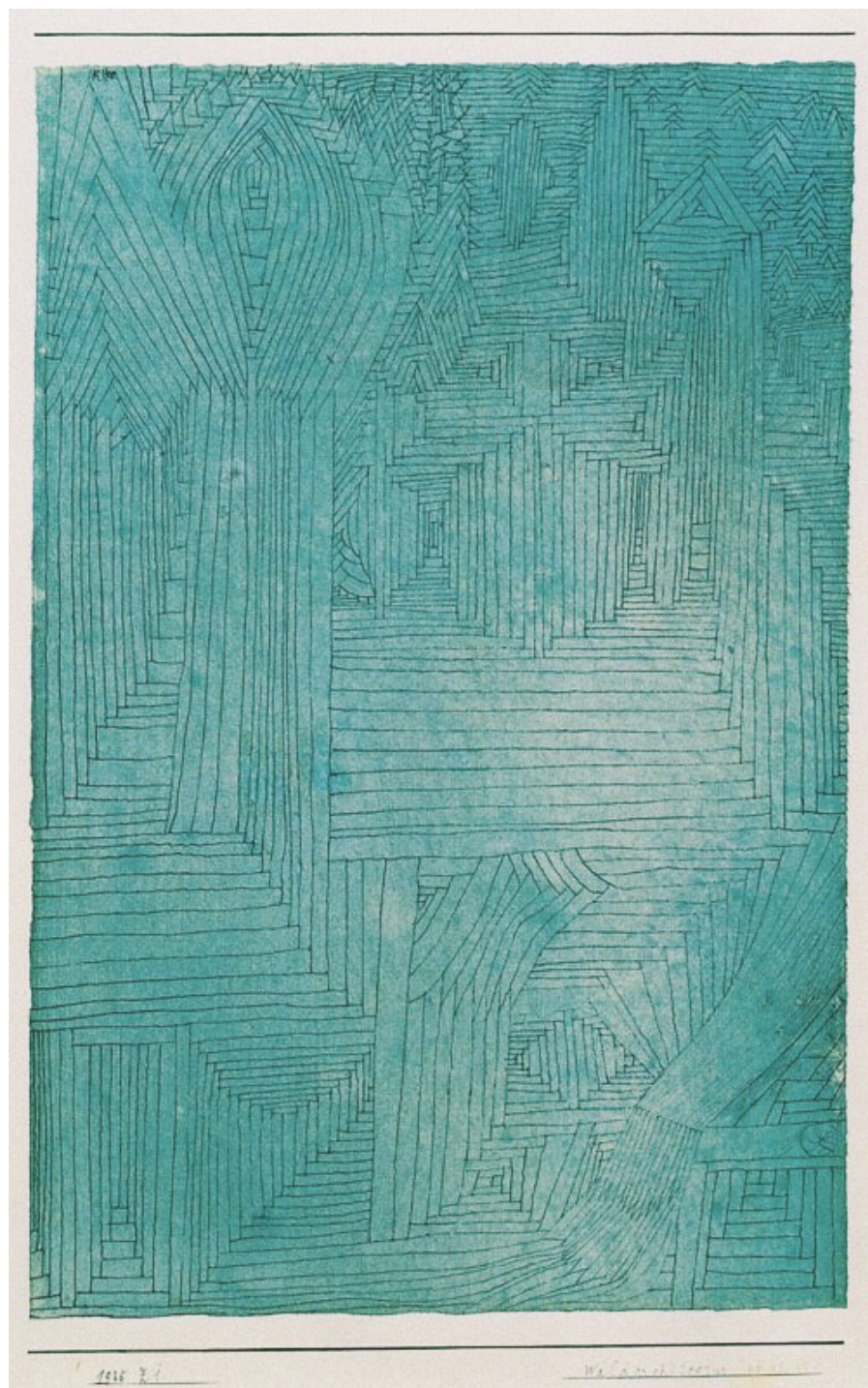
⁷⁸ Id., p.43

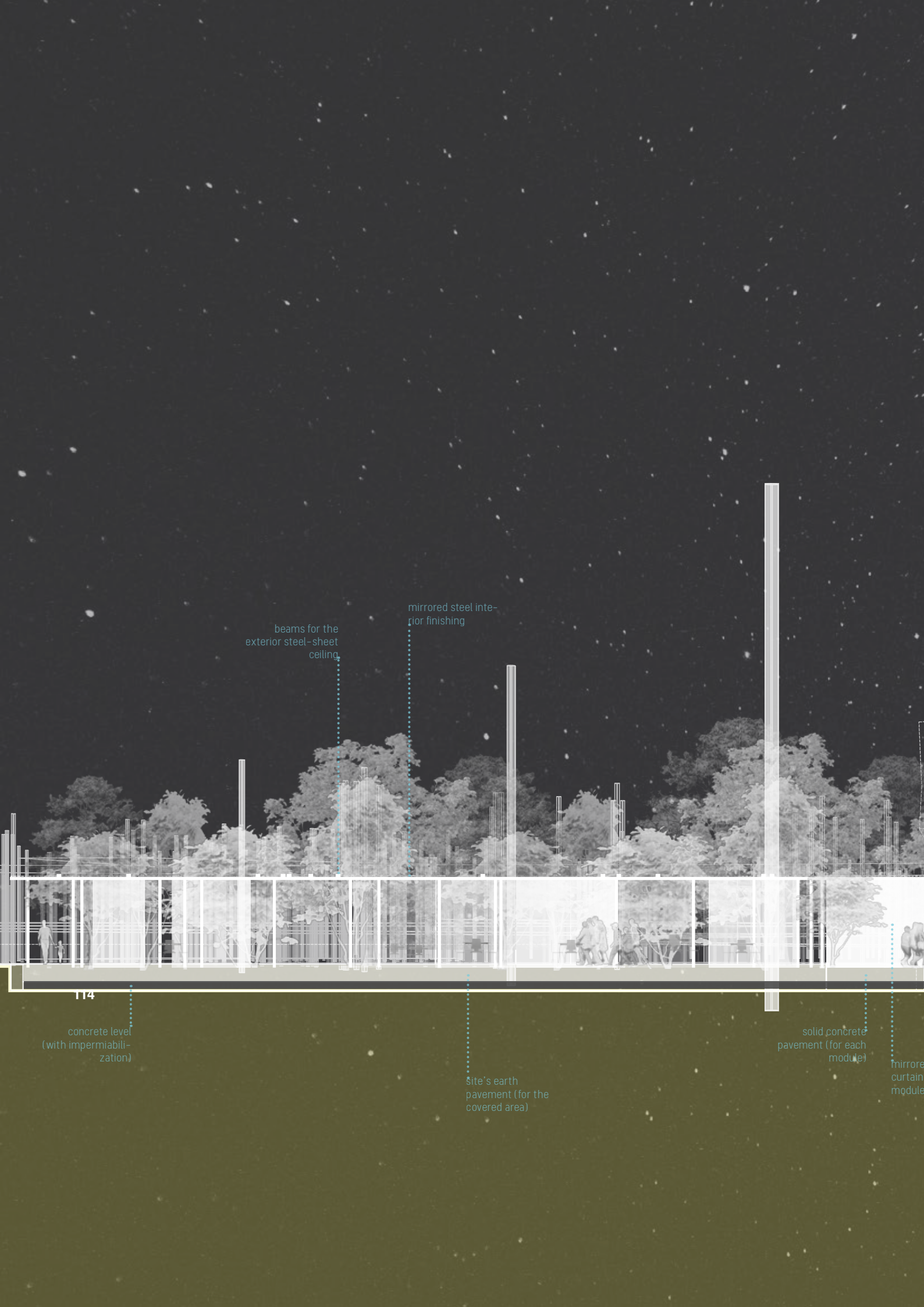
⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Id., p.38

Imagem [22]

'Forest Architecture',
1925, de Paul
Klee.





beams for the
exterior steel-sheet
ceiling

mirrored steel inte-
rior finishing

114

concrete level
(with impermeabili-
zation)

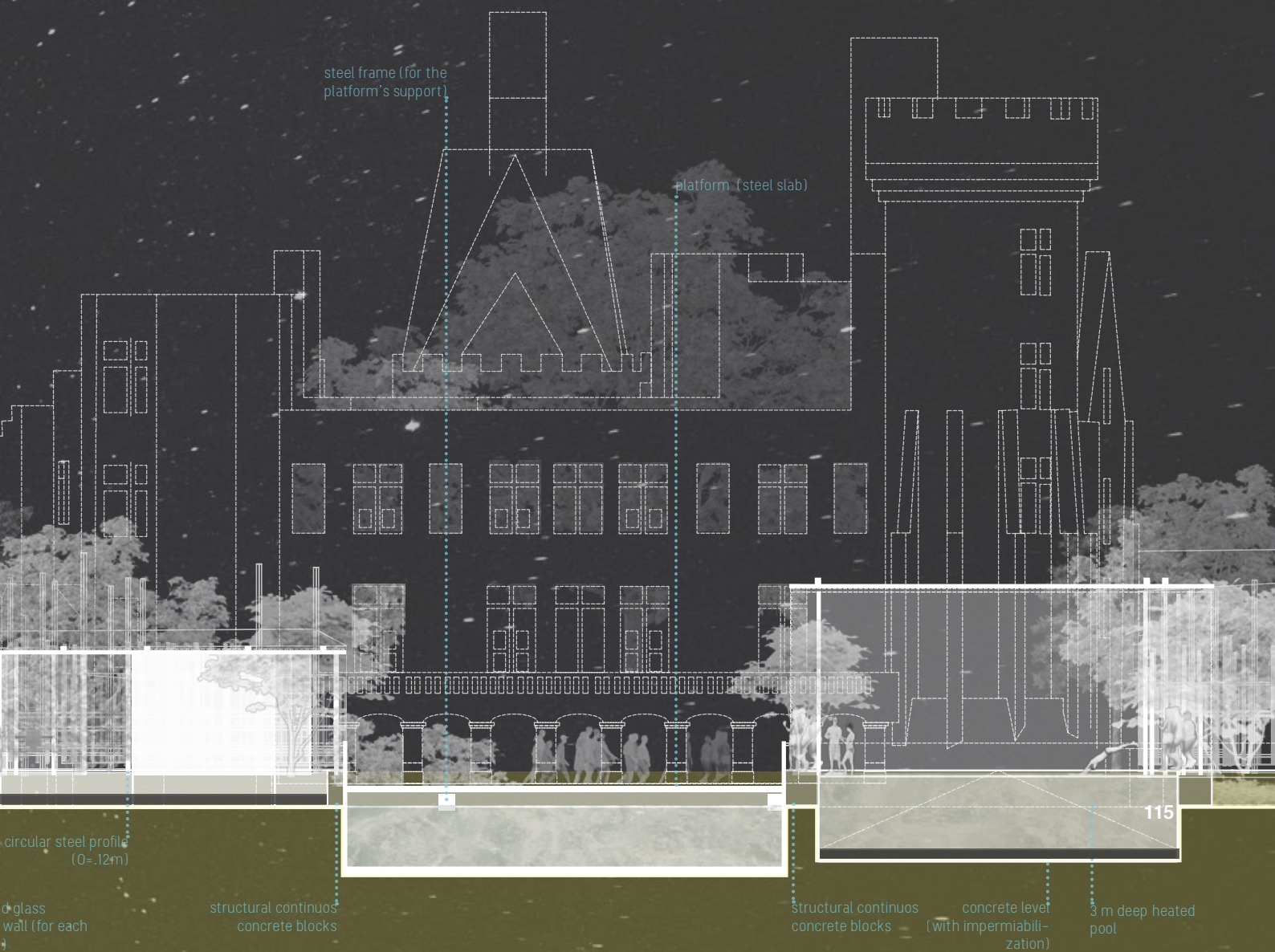
Site's earth
pavement (for the
covered area)

solid concrete
pavement (for each
module)

mirrored
curtain
module

SECTION
1 : 200

THE GRAVITY FIELDS



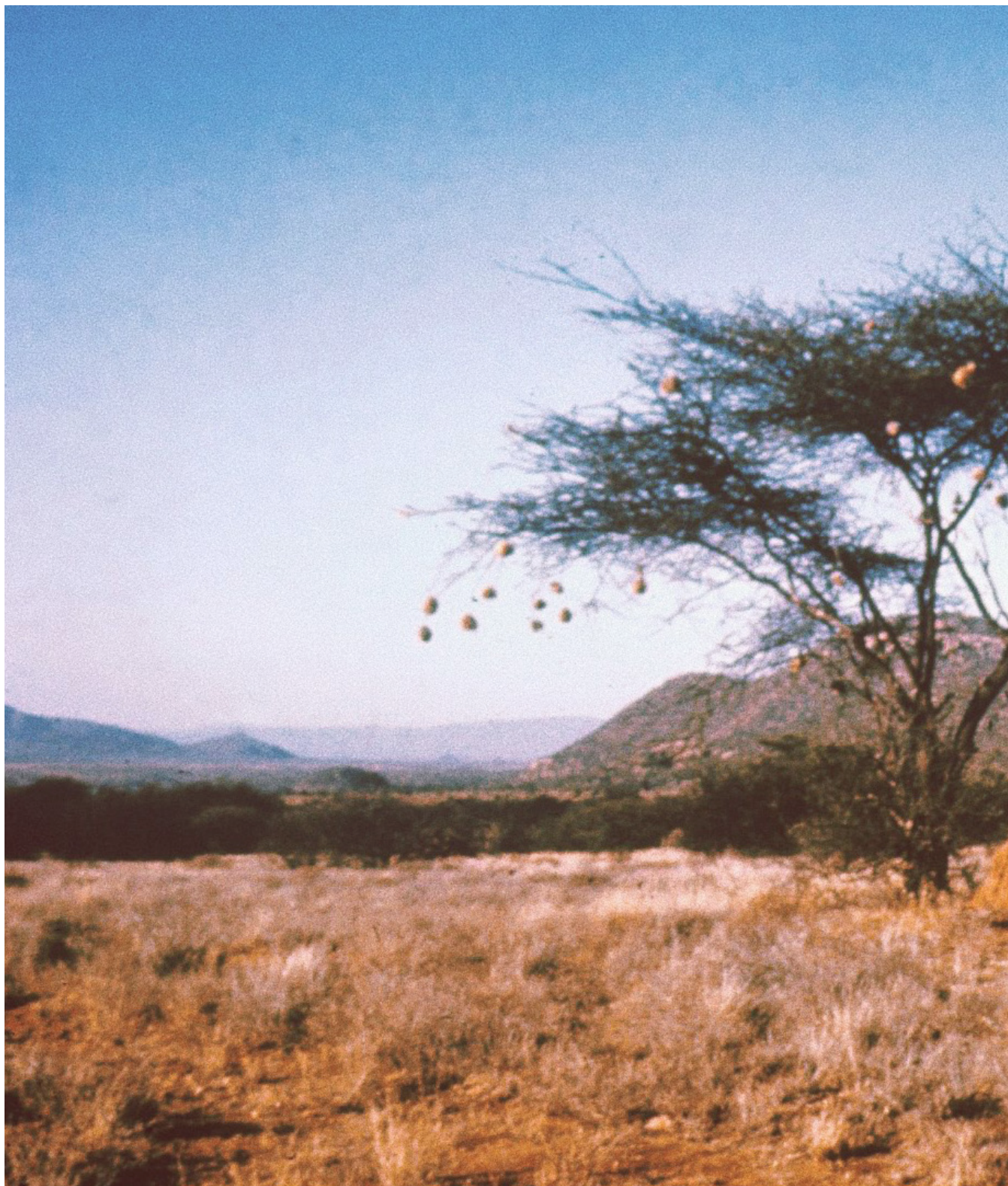




Imagem [23] - *'Ant Hill and Weaver Bird's Nests'*, 2018, de David Sandgren, em Nairóbi, Quênia. Entre o parasitismo e a simbiose, entre os ninhos das aves pendurados pelos ramos e o monte das térmitas, que se vai formando pelo chão.

o caos sensível

3

125

sombras

Submerge-se, assim, num campo aberto de saberes, numa “sobreposição”¹ de profundidades que é, também, uma característica da contemporaneidade, um entrecuzar de imagens e informações que reclamam à arte, e também à arquitetura, a missão de abrir fissuras, de criar vazios, intervalos onde o firmamento do espaço, da cidade e do próprio pensamento, por fim, possam refugiar-se e, de novo, surgir como que revitalizando-se, entre a mente e matéria fluída e instável que os defere e, simultaneamente, constrói.

Porque, aqui, a relação que se estabelece com o mundo material, dito *sensível*, não se quer vir fundamentar entre as coisas, tal como são, mas nas várias, vivas formas que entre as coisas se constroem. Porque o problema não é o que se vê, projeta ou sente, mas o próprio observar, projetar ou sentir. Não é o olho, senão que o próprio conceito de olhar. Não é a “cor na ausência do homem, [mas] o homem mergulhado na cor”². E, por isso, é o **caos sensível**, aqui, o *não-ver*, esta “sensibilidadade cósmica”³ de um caos que mergulha no vazio, que se submerge nas águas do real sem, por isso, perder um único fragmento do infinito que o mantém. É a arquitetura, ou uma visão da arquitetura, como o derive de um mergulho que quer, simultaneamente, olhar a realidade e não vê-la; que se intui das águas escuras onde o espaço e o caos coexistem para, só assim, juntos conseguirem respirar. [Imagem [24]]

¹ VALDERRAMA APARICIO, L., ‘Declaración de Intenciones’ in *La Construcción de la Mirada: Trés Distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2004. p.15

² DELEUZE, G., e GUATTARI, F., ‘Percepto, afecto, conceito’ in *O que é a Filosofia?* (trad. M. Barahona e A. Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença, 1992. p.234

³ Ibid.

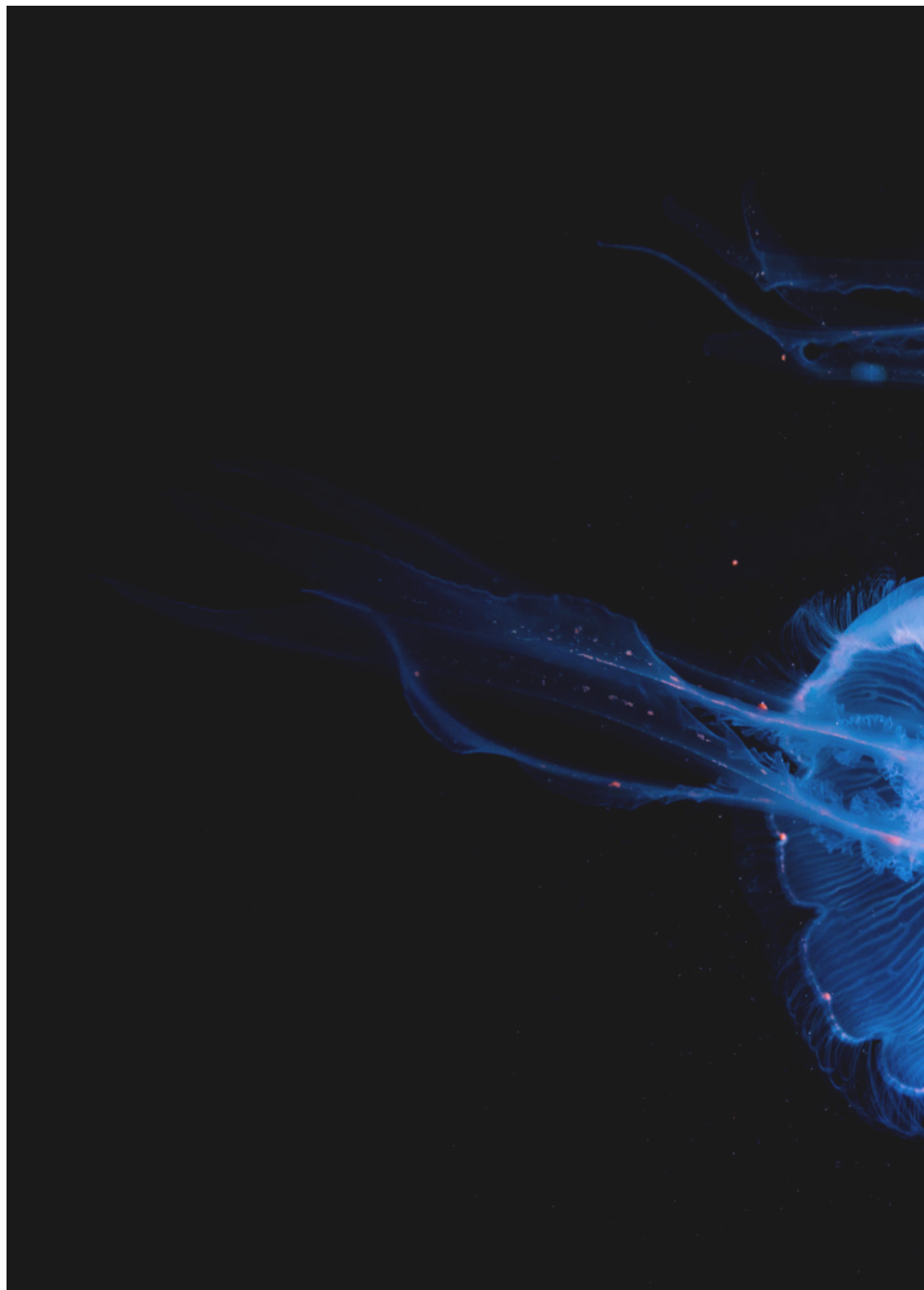


Imagem [24] - '*Aurelia Aurita*'. Espécie de Medusa, ou Água-Viva, presente em todos os oceanos, principalmente em zonas costeiras, aqui, brilhando com a fluorescência que as suas finas camadas de pele lhes conseguem fazer natural. Em representação da filosofia, da ciência e da arte dançando sobre o conhecimento, submersas no imenso caos.





124

Imagem [25] - *'The Weather Project'*, 2003, do Studio Olafur Eliasson, em exposição no Tate Modern, em Londres. Uma representação do Sol, onde a mística que permeia o espaço parece trazer do exterior toda uma atmosfera, ao interior da sala. Ao centro está uma gigante, semi-circular forma constituída por centenas de lâmpadas de mono-frequências; lâmpadas que se utilizam, como pela rua, para anular toda e qualquer frequência visual que não seja amarela ou negra, submergindo, por isso, esta aura, ou o campo que envolve o Sol, numa vasta paisagem bitonal.

Sente-se, por fim, que todas as manifestações da realidade perceptível, aqui tateadas, tendem a atuar da mesma forma: a ver-se, a ler-se, a pensar-se como que operando entre a bitonalidade do mundo, entre um objeto e o seu fundo, entre o que é cheio e o vazio, entre a matéria viva e consciente que se move entre os corpos e o espaço inerte que ocupam, recortam e habitam como um animal incerto, vagueando pelo território. [Imagem [25]] E, por isso, separamo-nos diariamente dos conceitos básicos e imediatos da realidade física e factual; aqui, a cada página, das imagens rígidas que constroem o imediato, para mergulhar nos valores e ideais alheios a toda a sua literalidade. Porque, na verdade, temo-nos afastado tanto desta tangência com o real que tateamos já, talvez, não perceções ou leituras de temas abertos a interpretação, mas sim um leque de especulações conceptuais e de abstrações feitas mecânicas; como se fossem protozoários mentais, fluindo entre um mundo de consciências; reproduzindo-se, a si mesmos, entre todos os demais; convertendo-se numa manipulação constante de valores e ideais assentes numa linguagem formal, tão convencional como a linguagem matemática, tão transversal como a da arquitetura: como a imagem da sensação, que vem cobrir a materialidade do mundo como se fosse um resguardo, ou um impermeável, ou uma cúpula, ou um firmamento que, assim, nos separa e, a cada pincelada, afasta de todo e qualquer fundamento regrado, que é também uma qualquer verdade absoluta, ou uma *norma* aplicada a esta realidade transeunte, à partida. Como a *sombra* do caos que se pressente quando nos afastamos da ordem pura, da geometria e da repetição, é o ruidoso eco de uma arquitetura viva que desaparece, aqui, brilhando negra sobre o sol, tão *sensível* quanto o ser humano, tão material e ativa quanto outra coisa *qualquer*.

Por isso, o processo de criação figurativa parece ser complementar a um processo inconsciente de criação abstrata, aqui, a uma dualidade que define e separa a figura do seu próprio fundo, a silhueta do seu próprio corpo, a luz do fogo da sua própria chama. E neste sentido projetar, assim, tecendo e destecendo o que é real e o abstrato, o que tem forma e o que é fundo, é também erguer um mundo de formas acabadas que se imiscui com o seu mundo de formas complementares; com a abstração de um mundo de formas sem forma que são sacrificadas em função do vazio existente entre as coisas; que, aqui, como uma aura, ou um halo, essencialmente simbólico, cobre a forma do todo perceptível, daquilo que é significativo, como a escultura do nosso exemplo, o corpo humano; como uma pele ou uma espécie de campo magnético que se desvanece e se debilita quando gradualmente nos afastamos da sua essência e, semicerrando os olhos, por fim, lhe vemos uma silhueta.

Assim, face a esta reprodução extensiva de investigações autónomas, de leituras e formulações não referenciadas na percepção direta da realidade física, factual, concreta, resta ainda, e a esta prova, procurar por um sentido de “originalidade”¹; por uma *originalidade* que não corre como a genialidade do novo, ou o vazio da invenção, mas que, pelo contrário, flui como a aceitação primária de um reconhecimento de origem, como o mergulho de cabeça no princípio, nascimento, raiz ou causa de alguma coisa.

Daqui que vejamos esta abstração formal, em detrimento de uma grande literalidade material, não como uma redução, ou uma perda de qualquer sentido, mas como uma abertura a um sentido maior; assim, de novo, como uma plataforma aberta a uma realidade mais vasta, como uma janela indescoberta de paisagem que se desvela e, simultaneamente, constrói entre o dia-a-dia da realidade e da percepção; entre a *não-linearidade* do mundo e a *complexidade* das suas formas, entre a *fractalidade* das suas estruturas e o papel da arquitetura, do projeto, do desenho, a cada *instante* seu; destruindo, para sempre, as barreiras que afastam o possível do certo, o literal do intuído, o animal do seu território; explorando, assim, percorrendo, atravessando, conquistando o próprio espaço no Aqueronte das coisas, mergulhando a fundo no caos que nos leva onde quer que se imagine e, por isso, nos guia, ou nos faz guiar, até à funda fenda onde a ordem e a verdade sempre se quiseram realizar: até onde está a vida.

¹ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘Proyectando Sombras’ in *Argumentos sobre la Contigüidad en Arquitectura*. Madrid: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001, p.66

Daqui que seja a *sombra*, ou as *sombras*, assim, a tradução desta abertura à incerteza e à imprevisão do que é real; como a transcrição luminosa dos corpos e das formas, do fogo e da sua luz, numa espécie de “essencialização”² presente e indistinguível; como a transcrição das diversas qualidades dos corpos, sobre o espaço, ou a transformação da mente, sobre a matéria, do caos, sobre a ordem. Porque são, de novo, as *sombras*, ao contrário dos objetos que as projetam, o elemento móvel e dinâmico que opera e, constantemente, traduz uma teia de ideias e interpenetrações, possíveis, num desenho de projeto. Porque é a instabilidade da luz que nos faz descrever, a cada momento, os mil e um contornos possíveis para um mesmo corpo, ou uma mesma forma; como as mil e uma narrações possíveis para uma mesma matéria, que aparecem para manipular tudo o que é certo num caleidoscópio de escolhas, de potencialidades, numa interpretação constante da realidade e de um mundo onde “as sombras vagueiam, sem dono, aligeiradas pelo homogêneo desterro das águas”³, neste caso, submersas no *inimaginável universo* das figuras e sentidos que, continuamente, medeiam.

E desta forma, o lugar que construímos, à prova, desenvolve-se entre a luz e a sombra, entre o tempo, o espaço e o homem que comunicam, entre si; e se torcem, e distorcem e contorcem, estabelecendo uma ordem de relações cinéticas, longe da ordem estável, certa e fechada, entendida como um equilíbrio estático, semiestruturada numa quase gratuidade, ainda assim, quase inacessível. Porque, a partir do momento em que o universo do projeto se vive entre o espaço e o tempo do mundo, entre a materialidade da vida e o caos interior de que somos compostos, também a intervenção decorrente da ação humana será sempre positiva, como uma força ativa, percorrendo o território. E se a atividade do sujeito, de novo, nos impele à multiplicidade de relações, assim também a realidade do projeto impelirá sempre ao mundo da ambiguidade e da abstração; a um pensamento maior sobre tudo aquilo que se encontra aberto para interpretação; para a interpretação que é também um meio de transporte, de novo, de sobreposição, de imagens que são transladadas da sua situação inicial, como que da literalidade do real, para se realocarem junto a um original plano abstrato e mental que as nutre e preenche de novos significados, de diferentes experiências; neste plano que é a prova, que converte esta transladação num meio de conhecimento, num veículo pedagógico, numa viagem indescoberta pela aventura das medidas, das escalas, das proporções, das percepções e da aparência, lógica, talvez, de todas as coisas.

² TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘*Proyectando Sombras*’ in Op. cit., p.66

³ Id., p.69

Porque, tal como “uma franja negra e profunda que divide o lugar”⁴ entre tudo aquilo que é, à luz da materialidade do mundo, e o devir que mantém, no inconsciente de um povo por vir, assim, torna-se possível concluir, neste ponto, como o espírito desestabilizador e multiplicador dos limites da realidade se esbate e se transforma, também, num argumento de projeto; aqui, mais literário do que real, oscilando entre a pura abstração que o criou e a aceitação pública de quem pode vir a usá-lo; flutuando entre um mundo de estímulos e o abismo da recordação, das infinitas estelas que se tecem, invariavelmente, por cada um; mergulhando sem qualquer tipo de argumentação no mundo sombrio da memória, no fluxo constante do que é possível, do que é real e, flexivelmente, se desdobra no interior de nós próprios; correndo como a narração débil de uma ordem vista não como sequencial, ou racionalmente argumentável, mas como a ordem viva da natureza em movimento, como um campo de distâncias e interações que entretecem, indivisivelmente, o interior e o exterior de cada um.

Por isso somos nós, também, como um puzzle de fragmentos, vivo entre a realidade densa e movente do quotidiano; como um leque aberto de situações e imagens dispersas pelas formas *complexas* e *não-lineares* que se agilizam tão vivamente como o caos, assim, tão sensivelmente como a emoção de se ser humano. E é esta característica, essencialmente humana, que nos possibilita uma relação com a realidade e o tempo do outro exterior, que se transmite ao processo de projeto, por isso, intervindo no nosso trabalho. Porque se parte sempre, e aqui, de uma necessidade real de atuação prevista, de uma descontinuidade débil e intempestiva em confronto com um programa estável e definido, preciso como a cristalização de um mínimo mecanismo perdurável que encompasse o fundo e a silhueta, a significação de todo o elemento desenhado.

E, desta forma, é possível concluir que só pela acumulação destas imagens parciais, destes fragmentos que somos nós e o mundo, se chega a poder converter o projeto numa imagem global, num sentido generalizado, partilhável, que flui livremente entre os homens e as coisas; como a *sombra* projetada por uma arquitetura que incorpora a ideia de projeto aberto, com ações de expansão e contração, de adaptação a estruturas existentes com a obrigação, consciente, de dar uma resposta global às necessidades plantadas.

⁴ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘*Proyectando Sombras*’ in Op. cit., p.73

Porque, tal como uma estrutura interpretativa da realidade, assim também, a arquitetura, o projeto, o desenho, podem ser como as páginas escritas do espaço do homem; desvelando-se como uma narração própria, informal e intensa, de uma interpenetração de lugares, longe do encerramento proposto ao contexto como base argumental, como um contexto disciplinar abstraído, homogeneizador de uma realidade sempre dispar. E são as suas visões indiscriminadas, sempre abertas, de novo, que vêm propor os limites do possível, ao projeto; puxando-o à margem do que se tem certo e do que lhe parece poder antever; chegando-o à profunda franja negra, ou ao limite onde a própria realidade se dissolve como “um rosário de instantes”⁵, longos e irracionais, vivos pela subjetividade que lhes giza e potencia, também, os seus próprios contornos.

Porque tudo o que existe são “palavras inexatas para designar alguma coisa exatamente”⁶ e, por isso, o que se quer trazer à tona, aqui, é uma visão da arquitetura que, diariamente, difere de um seu mero continente físico, de uma certa formalização, de uma configuração sempre parcial e transitória, longe da possibilidade de se confinar às limitadas fronteiras de um projeto de execução. Como uma arquitetura, ou um projeto de arquitetura, que se sobrepõe ao lugar, interpretando-o; que é um meio profundo e eficaz de produção de conhecimento; que é uma interpenetração de discursos, ou de estruturas diferentes, de capas e peles superficiais e profundas que só assim, juntas, lhe sabem intuir uma significação: uma imagem, nunca definitiva, de um seu estado futuro qualquer.

Contemplamos, por fim, uma sorte de adivinhação, como se fosse um processo de indução racional que nos leva a “traçar as rugas da idade na cara tenra de um jovem”⁷; como uma aceleração e um abrandamento, constantes, de uma mesma matéria em dois estados distintos, um presente e um vazio; antevendo a erosão essencializante do tempo e da sombra, ou a sublimação, construtiva, da imaginação e do sonho que se evaporam, como um instante; como uma espécie de suavidade opaca, ou uma teia de transparências tecidas e destecidas, desdobrando-se numa sensação; atuando como a mão de um pintor ou o risco dirigido, empurrado, por uma mão interior à mão que desenha: como “uma ascensão até à luz, [um] trazer à luz a visão anterior”⁸, aqui, a saudade e a nostalgia de um projeto por descobrir.

⁵ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘*Proyectando Sombras*’ in Op. cit., p.75

⁶ DELEUZE, G., e PARNET, C., ‘*Uma Conversa, O que é, Para que serve?*’ in *Diálogos* (trad. E. Ribeiro). São Paulo: Escuta 1998. p.4

⁷ TRILLO DE LEYVA, J. L., ‘*Proyectando Sombras*’ in Op. cit., p.81

⁸ MOLDER, F., ‘*A Escolha dos Seres*’ in *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio d’Água, 1999. pp.37-39

Porque “deixar que a mão seja guia só impropriamente pode ser obra do arbitrário, é antes um ato de necessidade”⁹. E, por isso mesmo, e como o caos da sensação, assim, “a palavra “acaso” serve mal para descrever isso que o pintor não sabe, quando a sua mão se move”¹⁰ sem querer; porque não é a indiferença ou a rebeldia uma falta de real, aqui, mas a “disponibilidade em se deixar morrer”¹¹: a morte da ordem, de Deus, do geral; o enterro da certeza e da exatidão prescritas. [Imagem [26]] É o *Não* de uma coisa qualquer, largamente citando, o “não caminhar, nem sequer com leveza, nem sequer com cuidado, não caminhar pelo caminho por que caminhou aquele que conheceu aquilo que eu nunca, nunca, conheci, isso que não se há de sujeitar a nenhuma teoria, que não se há de converter em moeda de troca, nem sequer em lugar de peregrinação.”¹²

Um *caos sensível* como “o sentimento que invade, que toma de assalto, de cada vez, aquele que está a dar conta que está vivo, descoberta para a qual nem o antes nem o depois contam coisa alguma. E, no entanto, estar à beira do abismo não é uma coisa que nos pertença a nós, mas como [se] diz, um sentimento crónico da humanidade.”¹³ Zarpemos juntos, por fim, ao ‘Proprio Marte’¹⁴; plurais, sempre, pelo vasto Aqueronte. [Imagem [27]]

⁹ MOLDER, F., ‘*Ad Me Ipsum Proprio Marte*’ in *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio d’Água, 1999. p.232

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.



Imagem [26]

[detalhe] 'Virtus
Combusta', 1490,
de Andrea Man-
tegna.





Imagem [27] - 'Messier 87', 2019, EHT da National Science Foundation. O primeiro buraco negro, ou *monstro cósmico*, a ser registado por interferometria, no centro da galáxia *M87*, próximo à constelação de Virgem, a cerca de 50 milhões de anos-luz da Terra. Como um *horizonte de eventos* que é um buraco negro, o ponto sem retorno além do qual todas as estrelas, planetas, gases, poeiras e formas de radiação eletromagnética são engolidos, ou assim se pensa, para sempre pelo infinito esquecimento.

THE STRUCTURE'S AUTONOMY COMES FROM A GROWING DESIRE OF PRESERVATION THROUGH DIFFERENTIATION | ITS EXTENSION FROM SOMEWHERE BETWEEN EXPECTATION AND DISCOVERY | THE BIG PURPOSE OF THIS BANG TO SIMPLY UNTOUCH THE SINGULARITY | TO MAKE ROOM FOR SPACIAL IMAGINATION | TO GIVE LIFE TO A TIME WITHIN COUNTLESS SEQUENTIAL TRANSPARENCIES

CONCEPTUALLY DREAMING IT UP AS A TRACKING MAP OF A CONSTELLATION, MATERIALIZED INTO A LABYRINTHIC FOREST IN PERSON, A POSITIVE ENERGY | TWO IN COMING DUAL AND VAST ECOSYSTEMS OF LIGHT AND STRUCTURE AS A PROJECT, IT REFLECTS A NETWORK OF NEW RESPONSES TO BOTH INDIVIDUALS AND THE CASTLE, WHICH SINGULARITY ONLY SEEMS TO STRENGTHEN IT ALL

NEITHER TIME NOR SPACE CAN ESCAPE THIS SINGULARITY

STELLAR

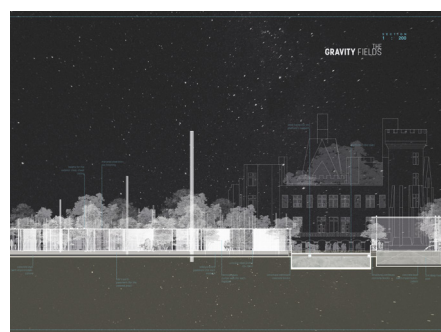
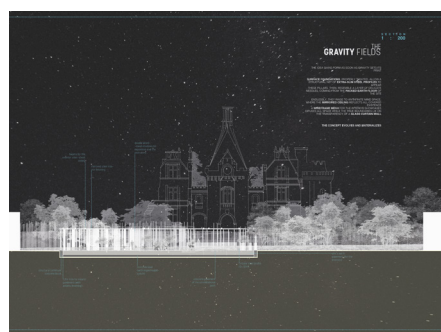
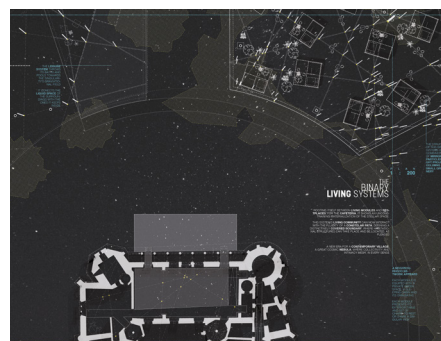
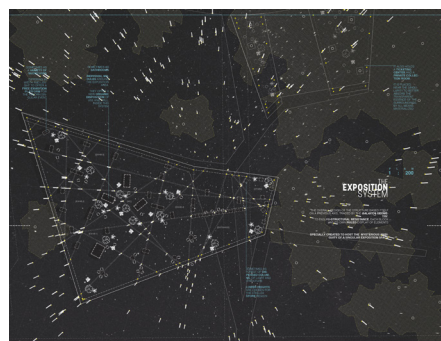
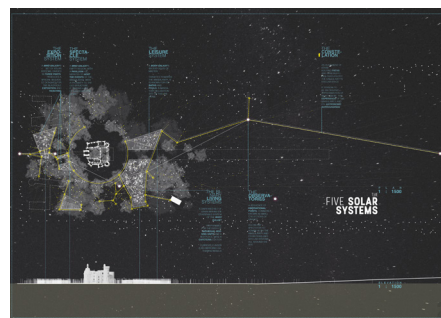
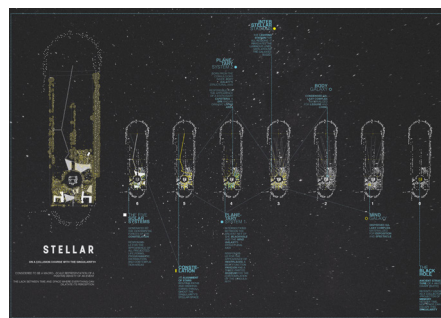
LA MOTHE CHANDENIERS

134

BANG
THE COMMON BANG
CONSTELLATION
PLANETS
THE STRUCTURAL NETS
STARS
THE LIGHT SPOTS

**Imagens [28]
e [29]**

Cartaz e painéis
submetidos ao
concurso *Common
Ruins*, pela YAC,
em 2018/2019.
Montagens e de-
senhos do autor



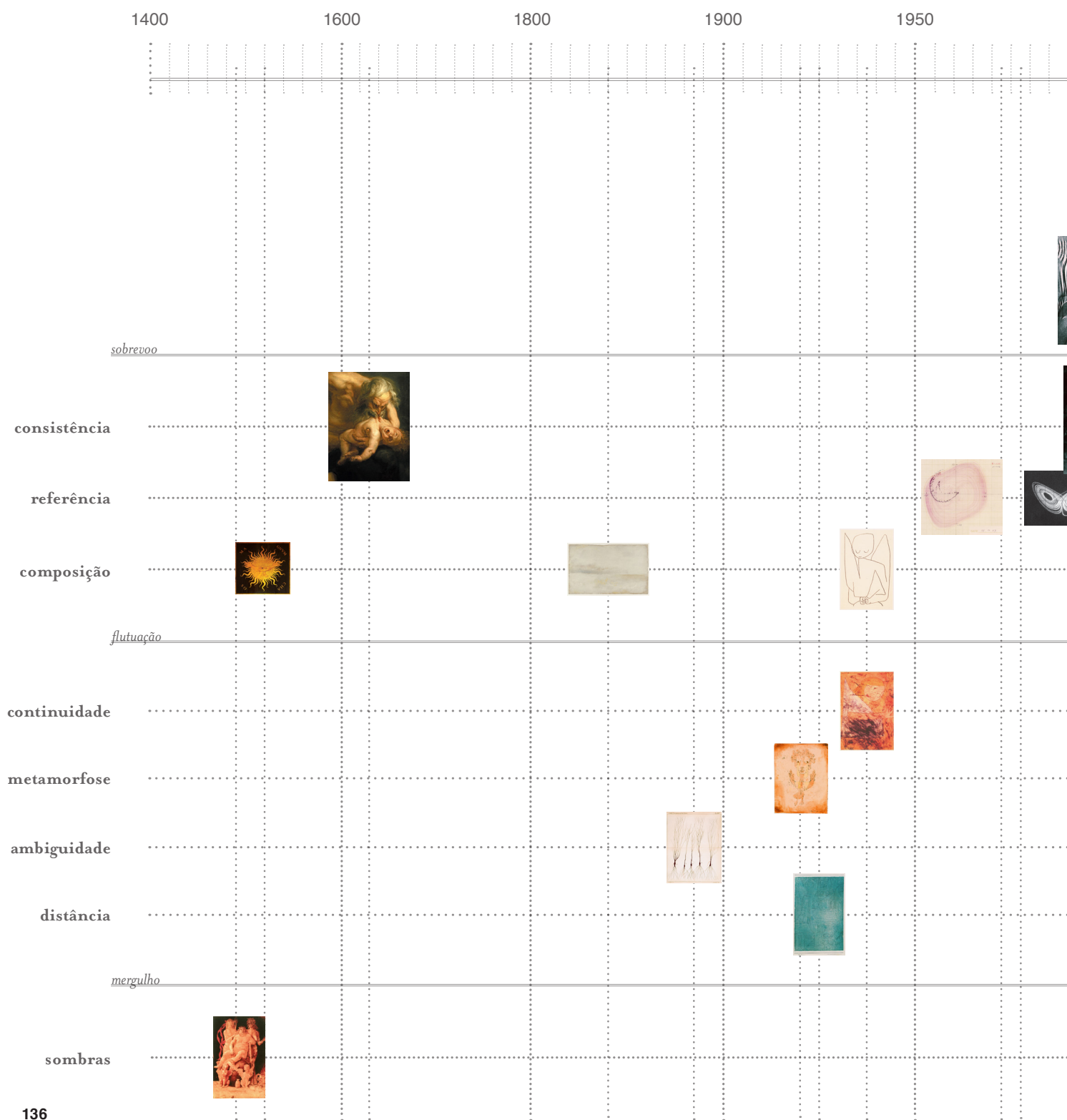
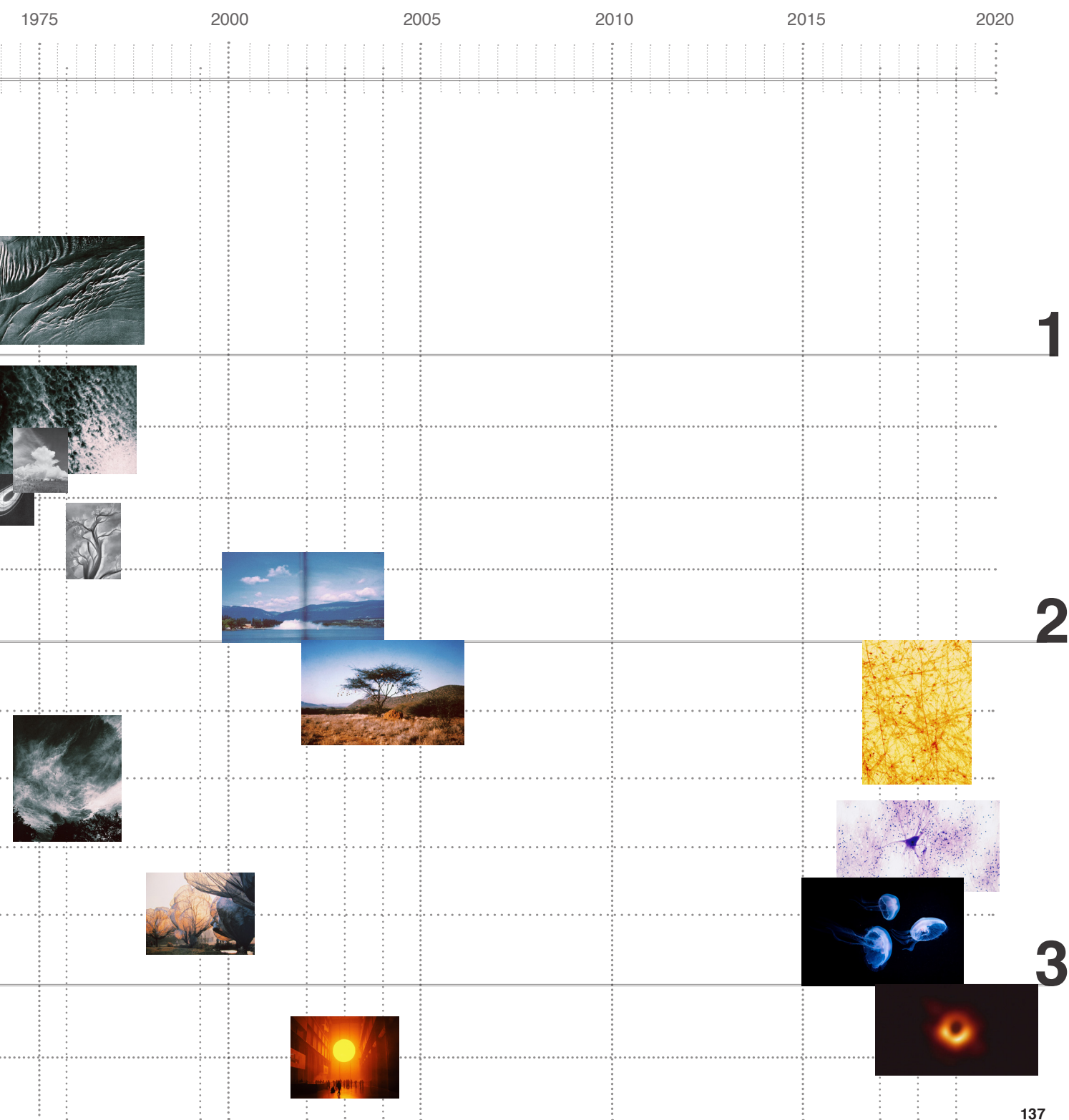


Imagem [26] - [detalhe] 'Virtus Combusta', 1490, de Andrea Mantegna. **Imagem [7]** - [detalhe] 'Magnum Chaos', 1524, de Lorenzo Lotto e Giovan Francesco Capoferri. **Imagem [2]** - [detalhe] 'Saturn devouring a Son', 1636 - 1638, de Peter Rubens. **Imagem [8]** - 'Calm Sea with Distant Grey Clouds', 1840-1845, de William Turner. **Imagem [20]** - 'Golgi's Ganglion Cells', 1885, de Camillo Golgi e Santiago Ramón y Cajal. **Imagem [17]** - 'The New Angel', 1920, de Paul Klee. **Imagem [22]** - 'Forest Architecture', 1925, de Paul Klee. **Imagem [9]** - 'Forgetfull Angel', 1939, de Paul Klee. **Imagem [15]** - 'Angel Still Groping', 1939, de Paul Klee. **Imagem [3]** - 'The Broken Egg Attractor', 1961, de Yoshisuke Ueda. **Imagem [4]** - 'The Lorenz Attractor', 1963, de Edward Lorenz. **Imagem [1]** - 'Veins in the sand on the beach', 1978, de Theodore Schwenk. **Imagem [5]** - 'Warm air welling up over the land', 1978, de Theodore Schwenk. **Imagem [6]** - 'Formations created by the



interplay of water and sand, 1978, de Theodore Schwenk. **Imagem [10]** - *'Mackerel clouds in reverse'*, 1978, de Theodore Schwenk. **Imagem [16]** - *'Water snatched into the air'*, 1978, de Theodore Schwenk. **Imagem [21]** - *'Wrapped Trees'*, 1997-98, de Christo e Jeanne-Claude, em Riehen, Suíça. **Imagem [11]** - *'Blur Building'*, 2002, de Diller & Scofidio, em Yverdon-lès-Bains, Suíça. **Imagem [25]** - *'The Weather Project'*, 2003, do Studio Olafur Eliasson, no Tate Modern, Londres. **Imagem [23]** - *'Ant Hill and Weaver Bird's Nests'*, 2004, de David Sandgren, em Nairóbi, Quênia. **Imagem [18]** - *'Nervous Tissue: Spinal Cord Motor Neuron'*, 2018, Berkshire Community College. **Imagem [12]** - *'Areolar Connective Tissue'*, 2018, Victoria College, fotografia de Dr. S. Desai. **Imagem [24]** - *'Aurelia Aurita'*. **Imagem [27]** - *'Messier 87'*, 2019, EHT da National Science Foundation.

fontes bibliográficas

- ÁBALOS, Iñaki e HERREROS, Juan, 'Toyo Ito. El tiempo ligero' in *El Croquis* n.º 71, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidade Líquida* (trad. P. Dentzien). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BECKETT, Samuel, *O Inominável* (trad. W. Dutra). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.
- BENJAMIN, Walter, *Selected Writings, vol. 4. 1938-1940* (ed. H. Eiland e M. W. Jennings; trad. H. Zohn). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- BORGES, Jorge Luís, *The Aleph and Other Stories - 1933-1969* (trad. N. di Giovanni). Nova-Iorque: Bantam Books, 1970.
- BRADBURY, Ray, *A Sound of Thunder and Other Stories*. Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *A Dobra: Leibniz e o Barroco* (trad. L. Orlandi). São Paulo: Papyrus Editora, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição* (trad. R. Orlandi e M. Machado). Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspetiva, Universidade de São Paulo, 1974.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (trad. J. Varella e M. Carrilho). Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *O que é a Filosofia?* (trad. M. Barahona e A. Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, C., *Diálogos* (trad. E. Ribeiro). São Paulo: Escuta, 1998.
- DORAN, Michael, (org.) *Conversations avec Cézanne*. Paris: Editions Macula, 1978.
- DYSON, Freeman, *Palm At The End Of The Mind: Selected Poems and a Play*. Nova Iorque: Knopf Doubleday Publishing, 2011.

- ESPUELAS, Fernando**, *Madre Matéria*. Madrid: Lampreave, 2009.
- FOUCAULT, Michel e BLANCHOT, Maurice**, *Maurice Blanchot: The Thought from Outside* (trad. J. Mehlman e B. Massumi). Nova Iorque: Zone Books, 1987.
- FRIEDMAN, Yona e ORAZI, Manuel**, *The Dilution of Architecture* (ed. N. Seraj). Zurique: Park Books, Archizoom, 2015.
- FUJIMOTO, Sou**, *Primitive Future*. Tóquio: Lixil Publishings, 2008.
- GILLOCH, Graeme**, *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Cambridge: Polity Press & Blackwell Publishers Ltd., 2002.
- GLEICK, James**, *Caos : A Construção de uma Nova Ciência*, Lisboa: Gradiva, 1989.
- GREGOTTI, Vittorio**, *Lecture at the New York Architectural League*. Section A, no. 1 (Fevereiro/Março de 1983).
- HEIDEGGER, Martin**, *Die Kunst und der Raum* (trad. Seibert). St. Gallen: Erker Verlag, 1969.
- HESÍODO**, *Teogonia: A Origem dos Deuses*. (trad. J. Torrano), São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.
- HIRSCHMAN, Allegra**, *Shifting Environments: Private Interest and Public Action*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- ISHIGAMI, Junya**, *Defining Criteria* (ed. M. Montresor, S. Lando; trad. S. Aoba, C. Okumura). Trento: Quark Publishers, 2018.
- ISHIGAMI, Junya**, *How Small, How Vast, How Architecture Grows* (ed. C. Kuma; trad. A. Binard). Tóquio: Hatje Cantz Verlag, 2014.
- ISHIGAMI, Junya**, *Plants & Architecture*. Japan : Junya.ishigami + Associates, 2008.
- ISHIGAMI, Junya**, *Small Images* (trad. M. Kondo). Tóquio: Lixil Publishings, 2008.
- ITO, Toyo**, *Escritos* (ed. J.M.^a Nadal). Murcia: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007.
- KANTOR, Tadeusz**, *Le Théâtre de la Mort* (trad. R. Mallet). Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1977.
- KELLERT, Stephen**, *Borrowed Knowledge: Chaos Theory and the Challenge of Learning across Disciplines*, Nova Iorque: University of Chicago Press, 2008.
- KUNDERA, Milan**, *A Insustentável Leveza do Ser* (trad. Joana Varela). Lisboa: Publicações D. Quixote, 2015.
- KUNDERA, Milan**, *La lentitud*, (trad. B. de Moura). Barcelona: Tusquets, 1995.
- LAPLACE, Pierre-Simon de**, *A Philosophical Essay on Probabilities*, Londres: Chapman&Hall Limited, 1902.
- LAWRENCE, David Herbert**, *Selected Critical Writings* (ed. Michael Herbert) Nova-Iorque: Oxford University Press, 1998.
- LOPES, Teresa**, *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.
- LORENZ, Edward**, *The Essence of Chaos*, Seattle: University of Washington Press, 1995.
- MANZINI, Ezio**, *Artefactos – Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones e Experimenta Ediciones de Diseño, 1996.

- MOLDER, Filomena**, *Forma de Vida* (n.º1). Lisboa: Editorial Board, 2013.
- MOLDER, Filomena**, *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- NIETZSCHE, Friederich**, *A Gaia Ciência* (trad. A. Margarido). Lisboa: Guimarães & C.a Editores, 1977.
- NIETZSCHE, Friederich**, *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits* (trad. R. J. Hollingdale). Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- OVÍDIO**, *Metamorfoses*. (trad. David Jardim Júnior), São Paulo: Ediouro, 1983.
- PESSOA, Fernando**, *Livro do Desassossego. Vol. I*, (Org. Teresa Sobral Cunha). Coimbra: Pressença, 1990.
- PESSOA, Fernando**, *A Mensagem*. Lisboa: Ática, 10ª ed., 1972.
- PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle**, *Order Out of Chaos*. Nova Iorque: Bantam New Age Books, 1984.
- RILKE, Rainer Maria**, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (trad. J. Linton). Londres: Hogarth Press, 1930.
- RODRIGUES LOPES, Silvina**, *A Inocência do Devir*. Lisboa: Edições Vendaval, 2002.
- SERRES, Michel**, *The Parasite* (trad. L. Schehr) Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- SMITH, Leonard**, *Chaos: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de**, *DC. Revista de crítica arquitectónica*, (n.º5-6) 2001.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de**, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- STEVENS, Wallace**, *Palm at the End of the Mind: Selected Poems and a Play*. Nova Iorque: Knopf Doubleday Publishing, 2011.
- STEWART, George**, *Storm*. Nova Iorque: Random House, 1941.
- STRAUSS, Erwin**, *Du sens des sens* (trad. G. Thinès e J. Legrand). Paris: Editions Jérôme Millon, 1989.
- STROGATZ, Steven**, *SYNC: The Emerging Science of Spontaneous Order*. Nova Iorque: Hyperion, 2003.
- TEYSSOT, Georges**, *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge: The MIT Press, 2013.
- TEYSSOT, Georges**, *Da Teoria de Arquitetura: Doze Ensaios*. Coimbra: Edições 70, 2010.
- TRILLO DE LEYVA, Juan Luis**, *Argumentos sobre la Contigüidad en Arquitectura*. Madrid: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001.
- VALDERRAMA APARICIO, Luz**, *La Construcción de la Mirada: Tres Distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2004.
- VALÉRY, Paul**, *Ouvres – Tome 2* (ed. J. Hityer). Paris: Éditions Gallimard, 1960.
- VATTIMO, Gianni**, *O Fim da modernidade – Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. (trad. E. Brandão) São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VIEGAS, Luís S.**, *Diálogos entre Arquitetura e Cidade: por um Campo Multidimensional Operativo*. Porto: Faup, 2014.

créditos de imagens

1

o caos

Imagem [1] : in Schwenk, T., *Sensitive Chaos: The Creation of Flowing Forms in Water and Air*. (trad. O. Whicher e J. Wrigley) Nova Iorque: Schocken Books, 1978. p.160

Imagem [2] : in <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn-devouring-a-son/d022fed3-6069-4786-b59f-4399a2d74e50>

Imagem [3] : in http://www-lab23.kuee.kyoto-u.ac.jp/ueda/Kambe-Bishop_ver3-I.pdf

Imagem [4] : in http://e2e.ti.com/cfs-file/__key/communityserver-blogs-components-weblogfiles/00-00-00-06-66/7571.attractor_2D00_3.jpg

Imagem [5] : in Schwenk, T., *Sensitive Chaos: The Creation of Flowing Forms in Water and Air*. (trad. O. Whicher e J. Wrigley) Nova Iorque: Schocken Books, 1978. p.198

Imagem [6] : in Schwenk, T., *Sensitive Chaos: The Creation of Flowing Forms in Water and Air*. (trad. O. Whicher e J. Wrigley) Nova Iorque: Schocken Books, 1978. p.164

Imagem [7] : in [https://pt.wikipedia.org/wiki/Caos_\(cosmogonia\)#/media/Ficheiro:Lotto_Capoferri_Magnum_Chaos.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caos_(cosmogonia)#/media/Ficheiro:Lotto_Capoferri_Magnum_Chaos.jpg)

Imagem [8] : in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-calm-sea-with-distant-grey-clouds-d36686>

Imagem [9] : in Radic, S., *Cada tanto aparece un perro que habla y otros cuentos*. Barcelona: Puente Editores, 2018. p.31

Imagem [10] : in Schwenk, T., *Sensitive Chaos: The Creation of Flowing Forms in Water and Air*. (trad. O. Whicher e J. Wrigley) Nova Iorque: Schocken Books, 1978. p.204

2

fluidos : ventos : constelação : floresta

Imagem [11] : in http://www.nomads.usp.br/documentos/textos/arquitetura/blur_building/blur.htm

3

Imagem [12] : in <http://www2.victoriacollege.edu/dept/bio/Belltutorials/Histology%20Tutorial/Basic%20Tissues/Connective%20Tissue.html>

Imagem [13] : Montagem fotográfica do autor

Imagem [14] : Montagem fotográfica do autor

Imagem [15] : in Radic, S., *Cada tanto aparece un perro que habla y otros cuentos*. Barcelona: Puente Editores, 2018. p.28

Imagem [16] : in Schwenk, T., *Sensitive Chaos : The Creation of Flowing Forms in Water and Air*. (trad. O. Whicher e J. Wrigley) Nova Iorque: Schocken Books, 1978. p.206

Imagem [17] : in https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus

Imagem [18] : in [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nervous_Tissue_Spinal_Cord_Motor_Neuron_\(41850849912\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nervous_Tissue_Spinal_Cord_Motor_Neuron_(41850849912).jpg)

Imagem [19] : Montagem fotográfica do autor

Imagem [20] : in <https://www.getscience.com/biology-explained/6-views-neuron-golgi-and-cajal>

Imagem [21] : in <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-trees>

Imagem [22] : in <https://curiator.com/art/paul-kee/forest-architecture>

Imagem [23] : in <https://search.library.wisc.edu/digital/AMMTD53H7ATC-VB8C>

o caos sensível

Imagem [24] : in <https://ihc2015.info/skin/moon-jellyfish-on-beach.akp>

Imagem [25] : in <https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-the-weather-project/>

Imagem [26] : in Radic, S., *Cada tanto aparece un perro que habla y otros cuentos*. Barcelona: Puente Editores, 2018. p.33

Imagem [27] in https://www.nasa.gov/mission_pages/chandra/news/black-hole-image-makes-history

